

LEITFADEN
ZUM PRAKTISCHEN ERLERNEN
der
HARMONIE.

Verfasst von

P. Tschaikowsky

weiland

Professor des Kaiserlichen Konservatoriums zu Moskau.

Aus dem Russischen übersetzt

von

Paul Juon.

Leipzig, P. Jurgenson.
Thalstrasse 19.
Commissionär d. Kaiserlichen Russ. Hof-Sänger-Capelle, d. Kaiserl. Russ. Musik-Gesellschaft & d. Moskauer Conservatoriums.

Moskau, P. Jurgenson.

PREIS 3 Mk. / Rbl. 1.50.

Дозволено цензурою. Москва, 24 Февраля 1899 г.

Stereotypie & Druck von P. Jurgenson in Moskau.

LEITFADEN

ZUM PRAKTISCHEN ERLERNEN

der

HARMONIE.

INHALTSVERZEICHNISS.

ZWEITER TEIL.

ERSTER ABSCHNITT.

ZWEITER ABSCHNITT.



Druckfehlerberichtigungen:

Seite:	*Zeile:*	*Beisp.*	*Takt:*	*lies:*	*statt:*
9	—	6	1	gr. kl.	gr. kl.
12	18	—	—	Alt,	Alat,
16	—	20	1		
17	18	—	—	welche	weiche
19	—	30	2		
20	—	37	4		
21	—	38	2		
28	—	58	1		
29	—	62	4		
30	—	67	—	u. s. w.	и т. д.
31	6	—	—	übermässigen	ubermassigen
36	4	—	—	muss	müssen
36	10	—	—	Ausnahmen	Ausnanmen
46	—	116	2		
63	5	—	—	und	udn
63	24	—	—	was man nicht	was nicht
67	2	—	—	des	dem
67	2	—	—	Leittons	Leitton
70	11	—	—	andeutet.	an deutet.
95	6	—	—	Zerkleinerungen	Verkleinerungen
96	—	252	2		
98	—	257	4		
104	—	278	2		
105	—	282	6		

Seite:	*Zeile:*	*Beisp.*	*Takt:*	*lies:*	*statt:*
106	—	282	8		
107	—	284	3	3 4	3 4
113	—	300	1		
113	—	302	4		
114	—	303	4		
114	—	304	3		
114	—	305	8		
115	—	306	3	e)	e)
120	—	320	1		
122	—	324	4	4 5 3 8 6 — 3 5	4 5 3 8 6 — 3 5
126	26	—	—	bildenden	bildende
132	—	344	1		
132	—	344	3		
134	—	349	12		
135	—	350	7		
136	12	—	—	Kadenzen,	Schlüsse,

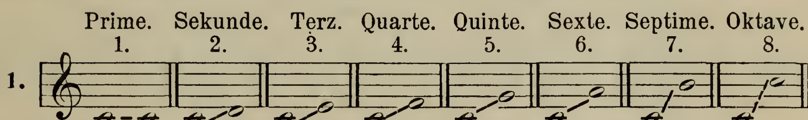


EINLEITUNG.

Die Lehre von den Intervallen.

Wenngleich man voraussetzen muss, dass Derjenige, welcher zur Erlernung der musikalischen Kompositionskunst schreitet, mit dem elementaren Teil der Musikwissenschaft bekannt ist, so meine ich doch, dass es nicht unnötig wäre, meiner Harmonielehre eine kurze Besprechung der Lehre von den *Intervallen* voraus zu schicken, da unklare Begriffe über diesen Gegenstand leicht Schwierigkeiten bei der Erlernung der *Harmonie* bereiten könnten.

Ein „Intervall" nennt man das Verhältniss zweier Töne zu einander nach ihrer Höhenlage. In einem Intervalle heisst der tiefere Ton *Grundton*. Die Namen der Intervalle stammen von der lateinischen Bezeichnung der Stufenverhältnisse zwischen dem Grundtone und dem höheren Tone.



Durch die Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones in einem Intervalle wird dasselbe in seinem Namen nicht geändert, sondern die Entfernung der beiden Töne wird vergrössert oder verkleinert. Zur genaueren Bestimmung dieser Veränderungen der Intervalle werden letztere in zwei Gruppen eingeteilt.

Gruppe I sind *grosse, kleine, übermässige* und *verminderte* Intervalle (dazu gehören: Sekunden, Terzen, Sexten und Septimen); Gruppe II sind *reine, übermässige* und *verminderte* Intervalle (dazu gehören: Primen, Oktaven, Quinten und Quarten).

Kleine Intervalle sind um einen halben Ton *kleiner* als grosse; übermässige Intervalle sind um einen halben Ton *grösser* als grosse oder reine, und die verminderten Intervalle sind um einen halben Ton kleiner als kleine oder reine Intervalle.

Alle, auf der ersten Stufe der Dur-Tonleiter aufgebauten Intervalle sind grosse oder reine.

Damit dieselben uns als Massstab bei der Betrachtung aller Intervalle überhaupt dienen können, wollen wir untersuchen wieviel ein jedes von ihnen ganze und halbe Töne enthält.

Eine	grosse	Sekunde	enthält	einen	ganzen Ton.
„	„	Terz	„	2	ganze Töne.
„	reine	Quarte	„	$2^1/_2$	Töne.
„	„	Quinte	„	$3^1/_2$	„
„	grosse	Sexte	„	$4^1/_2$	„
„	„	Septime	„	$5^1/_2$	„
„	reine	Oktave	„	6	„
„	„	Prime	„	0	„

Nachdem wir nun die Arten der Intervalle und die Mittel sie zu messen kennen gelernt haben, können wir ein jedes Verhältniss zweier beliebiger Töne zu einander genau bestimmen.

Zur Veranschaulichung des Obengesagten wollen wir eine Tabelle sämmtlicher, auf dem Ton C aufgebauter, Intervalle zusammenstellen.

2. Grosse. Reine. Kleine. Uebermäss. Verminderte.

Primen.
Sekunden.
Terzen.
Quarten.
Quinten.
Sexten.
Septimen.
Oktaven.

Somit entsteht die Veränderung eines grossen oder reinen Intervalles in ein kleines, vermindertes oder übermässiges durch Erniedrigung oder Erhöhung des oberen Tones. Wenn der obere Ton aber unverändert bleibt—durch Erhöhung oder Erniedrigung des Grundtones. Z. B.

3. Grosse Sexte. Kleine Sexte. Uebermässige. Verminderte.

Intervalle, welche die Oktave überschreiten, sind nichts anderes als Wiederholungen derselben Verhältnisse, die durch die Intervalle innerhalb der Grenzen einer Oktave gebildet werden; nur die *None* hat in der Harmonie eine selbständige Bedeutung.

4. None. Dezime. Undezime. Duodezime. Terzdezime. Quartdezime. Quintdezime.

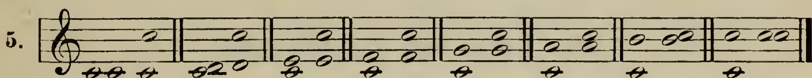
---

*) Mit dem Buchstaben „g“ wollen wir die in der Harmonie gebräuchlichen Intervalle bezeichnen.

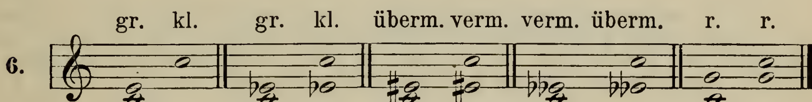
Die *Umkehrungen* der Intervalle entstehen durch die Übertragung des oberen Tones um eine Oktave nach unten oder des Grundtones um eine Oktave nach oben. Dabei ergeben sich Verhältnisse, welche durch folgende Zahlen ausgedrückt werden können:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Durch die Umkehrung wird die Prime zur Oktave, die Sekunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Sekunde und die Oktave zur Prime.



Grosse Intervalle werden dabei zu kleinen, kleine aber zu grossen, übermässige zu verminderten und verminderte zu übermässigen; reine Intervalle jedoch bleiben rein.



Je nach dem Eindruck, den die Intervalle auf das Gehör machen werden sie in *Konsonanzen* und *Dissonanzen* eingeteilt.

Erstere genügen sich selbst, da sie eine gewisse *Ruhe* ausdrücken; die Anderen aber kennzeichnen das Element der *Bewegung* und verlangen nach Ruhe (Auflösung) in dem nach ihnen erklingenden Intervalle. Reine Primen, Oktaven und Quinten, auch grosse und kleine Terzen und Sexten gehören zu den Konsonanzen; von ihnen sind die reinen Primen, Oktaven und Quinten *vollkommene* Konsonanzen, die grossen und kleinen Terzen und Sexten jedoch *unvollkommene* Konsonanzen. Sekunden, Septimen sowie alle übermässigen und verminderten Intervalle sind Dissonanzen. Die reine Quarte ist ein Mittelding zwischen Dissonanz und Konsonanz; eher jedoch ist sie eine Dissonanz.

Die Lehre von der Harmonie.

§ 1. Es giebt zweierlei Zusammenstellungen der musikalischen Töne: solche, in denen die Töne einer *nach* dem anderen und solche, in welchen sie *gleichzeitig* erklingen. Die erstere Kombination heisst *Melodie*, die andere—*Harmonie*.

Diese beiden Grundelemente und noch das Element des Rhytmus, welches die beiden anderen nach ihrem Verhältniss zum Zeitmass ordnet, bilden das Material der Musik-Kunst. Der Gegenstand dieses Lehrbuches wird das gleichzeitige Erklingen von Tönen, d. h. die Harmonie, sein.

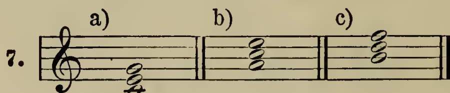
ERSTER TEIL.

§ 2. Das gleichzeitige Erklingen von drei, vier und fünf Tönen, deren Entfernung von einander je eine Terz beträgt, nennt man einen *Akkord*. Der einfachste und zugleich wichtigste Akkord ist der *Dreiklang*, der wie schon sein Name sagt, aus drei Tönen besteht. Da er von zwei konsonirenden Intervallen (der Terz und der Quinte) gebildet wird, wirkt er auf das musikalische Gefühl beruhigend, im Gegensatz zu den aus vier und fünf Tönen bestehenden Akkorden, in welchen auch dissonirende Intervalle vorhanden sind und welche daher nicht selbstständig auftreten können, sondern sich an einen konsonirenden Akkord anzulehnen streben, das heisst in einen Dreiklang aufgelöst werden müssen.

Erster Abschnitt.

Konsonirende Akkorde.—Dreiklänge.

§ 3. Der Dreiklang besteht aus drei um je eine Terz von einander entfernten Tönen.



Der unterste Ton heisst *Grundton* oder Prime, der mittelste — *Terz* und der höchste — *Quinte* des Dreiklanges. Die Dreiklänge werden je nachdem, aus was für Terzen und Quinten sie bestehen, unterschieden. *Grosser- oder Dur*-Dreiklang heisst ein Akkord, welcher aus einer grossen Terz und einer reinen Quinte gebildet wird (a); der Moll-Dreiklang hat eine kleine Terz und reine Quinte (b) der verminderte Dreiklang — eine kleine Terz und verminderte Quinte (c).

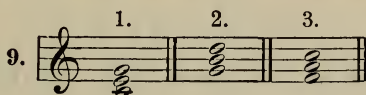
KAPITEL I.

Die Dreiklänge der Dur-Tonleiter.

§ 4. Wenn wir auf jeder Stufe der diatonischen Dur-Tonleiter der Reihe nach Dreiklänge konstruiren, so erhalten wir folgende Akkorde:



Auf der 1. 4. und 5. Stufe finden wir Dur-Dreiklänge:



Diese Dreiklänge, welche die wesentlichsten Bestandteile der Dur-Tonart bilden, tragen die Namen derjenigen Tonleiterstufen, auf welchen sie sich befinden.

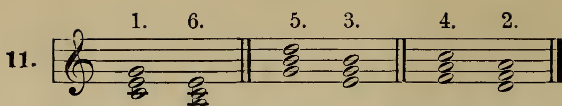
Der Dreiklang auf der 1-ten Stufe heisst der tonische Dreiklang,
„ „ „ „ 4-ten „ „ „ Unterdominant-Dreiklang,
„ „ „ „ 5-ten „ „ „ Dominant-Dreiklang.

§ 5. Es wurde schon gesagt, dass diese drei grossen Dreiklänge die wesentlichsten Bestandteile der Dur-Tonart sind. In der That: sie schliessen sämmtliche diatonische Stufen der Tonleiter in sich ein und, indem sie auf das Tiefinnerste mit einander zusammenhängen, bestimmen sie klar und deutlich eine Tonart und genügen vollständig zur harmonischen Begleitung einer jeden Melodie, welche die Grenzen der Tonart nicht überschreitet. Ihre Zusammengehörigkeit lässt sich leicht durch den Verwandtschaftsgrad der Tonleitern, welchen sie angehören, erklären. Indem die Dreiklänge der 4-ten und 5-ten Stufe zur Harmonie der betreffenden Tonart als Dominante und Unterdominante gehören, sind sie gleichzeitig die tonischen Dreiklänge derjenigen Tonarten, welche im Quintenkreis neben der gegebenen Tonart liegen. Also: *Der innere Zusammenhang der drei grossen Dreiklänge in der Harmonie der Dur-Tonart ist der Reflex des Verwandschaftsgrades der drei im Quintenkreis nebeneinanderliegenden Tonarten* (*nach der Gemeinschaftlichkeit ihrer Tetrachorde*).

§ 6. In der Dur-Tonart finden wir auch Moll-Dreiklänge und zwar auf der 2-ten, 3-ten und 6-ten Stufe. Die kleine Terz verleiht diesen Dreiklängen einen weichlichen, schwächlichen Charakter, so dass diese Dreiklänge sich nicht zu der Bedeutung erheben können, wie die grossen Dreiklänge sie haben. Sie bilden aber zu den Letzteren einen schönen Gegensatz, indem sie deren Kraft vorteilhaft hervorheben. Ihr innerer Zusammenhang ist derselbe wie bei den Dur-Dreiklängen, da auch sie im Quintenkreis nebeneinander liegen.



Was ihren Verwandtschaftsgrad mit den Dur-Dreiklängen anbetrifft, so ist er derselbe wie bei den parallelen Tonarten; denn die Akkorde der 1-ten und 6-ten Stufe, der 5-ten und 3-ten Stufe, der 4-ten und 2-ten Stufe sind um eine kleine Terz von einander entfernt.



Die ganze Masse der Dur- und Moll-Dreiklänge können wir somit in drei Gruppen zu je zwei Dreiklängen einteilen. Die *tonische Gruppe,* bestehend aus den Dreiklängen der 1-ten und 6-ten Stufe; die *Dominant-Gruppe* — aus den Dreiklängen der 5-ten und 3-ten Stufe und die *Unterdominant-Gruppe* — aus den Dreiklängen der 4-ten und 2-ten Stufe.

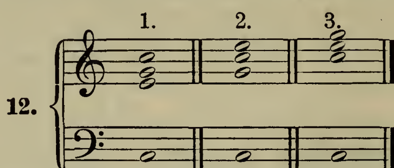
§ 7. Der verminderte Dreiklang auf der 7-ten Stufe unterscheidet sich von den anderen Dreiklängen stark durch seinen dissonirenden Charakter; wir werden später auf diesen Akkord zurückkommen, nachdem wir erst die Verbindung der anderen sechs Dreiklänge uns vollkommen zu eigen gemacht haben werden.

KAPITEL II.

Die Verbindung der Dreiklänge der Dur-Tonart.

§ 8. In der Musik werden die Akkorde entweder massig gebraucht, das heisst mit mehrfacher Wiederholung ein und derselben Intervalle—wie man es in den Kompositionen für Orchester und Klavier findet, — oder sie sind nur für einige einzelne, selbstständige Stimmen gesetzt. Der vierstimmige Satz ist der gewöhnlichste und normalste, da er den vier verschiedenen menschlichen Stimmen entspricht: *Sopran, Alat, Tenor und Bass.* Wir werden uns bei der Erlernung der Harmonie auch an diese Einteilung halten. Die oberste Stimme, Sopran—und die unterste Stimme, Bass, - werden die beiden *äusseren Stimmen* genannt; die zwischen diesen liegenden Stimmen—Alt und Tenor—nennt man die beiden *Mittelstimmen.*

§ 9, Indem wir zur praktischen Verwendung der oben besprochenen Akkorde schreiten, wollen wir einstweilen nur die Grundtöne derselben in die Bassstimme setzen. In der obersten Stimme kann sich ein beliebiger der drei Töne des Akkordes befinden: der Grundton; die Terz oder die Quinte. In die beiden Mittelstimmen wollen wir — vom Sopran abwärts gerechnet—die beiden nächstliegenden Intervalle des Dreiklanges setzen. Auf diese Weise würde sich der C-dur—Dreiklang folgendermassen schreiben lassen:

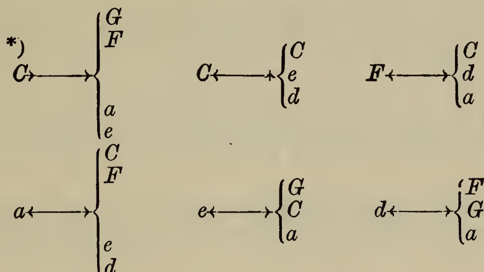


Diese drei Fälle nennt man die *Lagen* des Akkordes. Je nach dem Intervall des Dreiklanges, welches in der Oberstimme liegt, heissen diese Lagen: *Grund-* oder *Oktavlage, Terzlage* und *Quintlage.*

§ 10. Wir ersehen aus obigem Beispiel, dass in allen drei Lagen der Grundton zweimal, die Terz und Quinte aber nur einmal vorhanden ist. Soll das immer so bleiben? Nein! Bei freier Stimmführung darf der Komponist einen beliebigen Ton des Akkordes verdoppeln. Wir können uns vorläufig diese Freiheit noch nicht erlauben, weil wir nach § 9 die Mittelstimmen dicht an die Oberstimme heranrücken müssen. Übrigens wird die Verdoppelung des Grundtones stets am gebräuchlichsten bleiben, da sie in der eigentlichen Natur des Dreiklanges liegt*).

*) Zur Bestätigung der Natürlichkeit der Verdoppelung des Grundtones dient die sogenannte Naturtonleiter, welche drei Grundtönen nur zwei Quinten und eine Terz gegenüberstellt.

§ 11. Wir erwähnten vorhin (§ 6) den inneren Zusammenhang der Dreiklänge der Tonart. Nun giebt es aber ausserdem einen rein äusseren Zusammenhang, welcher durch gemeinschaftliche Töne der Dreiklänge entsteht. So hat z. B. der Dreiklang c, e, g, mit dem Dreiklange g, h, d, den Ton g gemeinschaftlich und mit dem Dreiklange f, a, c, den Ton c. Überhaupt hängt ein jeder Dreiklang mit allen anderen, die auf den Stufen derselben Tonleiter gebaut sind, durch einen oder zwei gemeinschaftliche Töne zusammen, *ausser mit den zwei Dreiklängen, deren Grundtöne in der Tonleiter neben dem seinigen liegen.* So hat der Dreiklang auf c keinen Zusammenhang mit den Dreiklängen auf H und D; der Dreiklang auf D hat keinen Zusammenhang mit denen auf C und E u. s. w. Folgende Tabelle stellt das gegenseitige Verhältniss der Dreiklänge nach ihrem äusseren Zusammenhange dar:



Damit die Verbindung zweier Dreiklänge richtig sei, oder, was dasselbe ist, das musikalische Gehör vollkommen durch dieselbe befriedigt werde, *ist es nötig, die gemeinschaftlichen Töne der Dreiklänge in derselben Stimme festzuhalten.*

Durch gewissenhafte Befolgung dieser Regel wird die Harmonie fliessend, wohlklingend und einheitlich werden; ausserdem beugt der Anfänger dadurch vielen groben Fehlern, die er anderenfalls nicht vermeiden könnte, vor. Nehmen wir z. B. den C-dur-Dreiklang in der Oktavlage und wollen wir ihn mit anderen Dreiklängen, die gemeinschaftliche Töne mit ihm haben, der Reihe nach verbinden; welche Lagen müssen wir bei diesen Verbindungen für die neuen Akkorde wählen? Offenbar diejenigen, welche uns die Möglichkeit bieten, den gemeinschaftlichen Ton, oder wenn es zwei sind — beide, in derselben Stimme beizubehalten. Infolgedessen wird der Dreiklang G-dur in der Terzlage, F-dur in der Quintlage, A-moll in der Terzlage und E-moll wieder in der Quintlage erscheinen müssen.



Demnach wird also die Fortschreitung und Lage der drei Oberstimmen durch die gemeinschaftlichen Töne beeinflusst. Der Bass darf hierbei beliebig entweder nach oben oder nach unten fortschreiten. Wenn man dabei zwischen einem Sext- oder einem Terzsprung zu wählen hat, so ist der letztere vorzuziehen **).

---

*) Wir bezeichnen die Dur-Dreiklänge durch grosse und die Moll-Dreiklänge durch kleine Buchstaben.

**) Da dieses Buch nur praktische Ziele verfolgt, so werden wir es vermeiden, diese oder jene Regel des Näheren zu erklären und zu begründen. Es wäre zu wünschen, dass der Schüler die Bestätigung der vielen Regeln selbst in seinem Gefühle suche. Dazu möge er sie mög-

gleich gut. besser; schlechter.

14.

Aufgaben.

15.

Anmerkung . Ausser diesen Aufgaben, welche darin bestehen, zu einem gegebenen Basse die drei übrigen Stimmen hinzuzufügen, ist es sehr empfehlenswert eine Tabelle anzufertigen, welche alle möglichen Verbindungen eines jeden Dreiklanges in jeder Lage enthält. Zu diesem Zwecke setze man das in diesem Paragraphen angefangene Beispiel (№ 13) mit dem Dreiklang auf C und seinen Verbindungen weiter fort. Erschrecke man aber nicht, dass gleich zu Anfang des Lehrganges in nur einer einzigen Tonart 120 Akkorde aufzuchreiben wären. Erstens ist diese Arbeit eine rein mechanische, und zweitens ist es nötig durch vielseitige Erklärung der ersten Anfangsgründe unseres Gegenstandes die abergläubische Scheu vor der sogenannten „Theorie“, oder wie sie auch oft genannt wird „Generalbass“, von vornherein zu zerstreuen.

Anmerkung II. Bei der Harmonisirung der Bässe vermeide man es, die Stimmen zu sehr in die Höhe zu führen; deshalb fange man nicht mit einer zu hohen Lage des tonischen Dreiklanges an.

---

lichst eingehend am Klavier mit seinem Gehör prüfen. Der richtige musikalische Instinkt wird ihm dann sofort sagen, dass alle diese Regeln aus den Forderungen seines eigenen Gehörs entsprungen sind.

KAPITEL III.

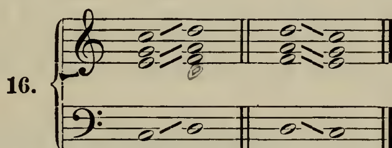
Verbindung der Dreiklänge, welche keinen äusseren Zusammenhang haben.

§ 12. Im vorigen Kapitel wurde von der Schönheit der durch gemeinschaftliche Töne verbundenen Harmonieen gesprochen; diese absolute Vollkommenheit der Akkordverbindungen schliesst aber durchaus nicht die Möglichkeit solcher Verbindungen aus, die, wenn auch weniger geschmeidig, so doch gerade durch ihre Schärfe oder Rauheit unser Gefühl befriedigen. Es erklärt sich dieses aus dem Zwecke der Musik, die verschiedenartigsten Seelenstimmungen, die nicht immer durch zarte, dem Ohre schmeichelnde Formen ausgedrückt werden können, wiederzugeben. Aus diesem Grunde ist es auch in der Harmonie zulässig, Akkordverbindungen zu gebrauchen, welche keinen äusseren Zusammenhang haben, obgleich sie innerlich mit einander verwandt sein können (§ 5).

§ 13. Müsste man nicht — um zwei Akkorde, welche keinen äusseren Zusammenhang haben, möglichst fliessend zu verbinden—solche Lagen wählen, welche die Möglichkeit bieten, alle Stimmen recht melodisch fliessend zu führen?

Sollte man nicht, um Sprünge zu vermeiden, alle Stimmen in die nächstliegenden Intervalle, eine Sekunde auf—oder abwärts führen?

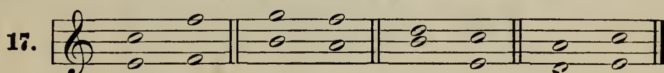
Etwa folgendermassen?

16. 

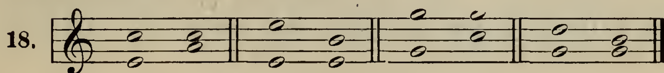
Ehe wir aber diese Fragen beantworten, wollen wir untersuchen, was es denn überhaupt für Stimmbewegungen giebt.

Man unterscheidet folgende drei Arten:

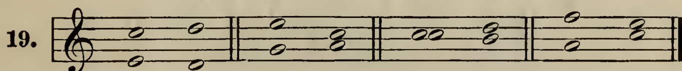
1) Die *gerade Bewegung* (motus rectus), bei welcher zwei Stimmen in einer und derselben Richtung, also auf—oder abwärts fortschreiten:

17. 

2) Die *Seitenbewegung* (motus obliquus), bei welcher eine Stimme liegen bleibt und die andere sich fortbewegt:

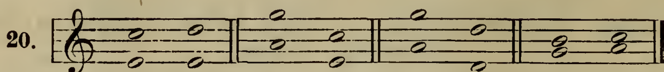
18. 

3) Die *Gegenbewegung* (motus contrarius); eine Stimme schreitet nach oben, die andere nach unten fort.

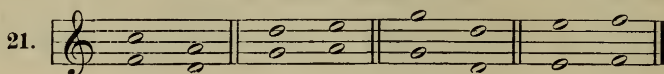
19. 

Alle diese verschiedenen Bewegungen sind bei jeder Harmoniefolge zulässig. Bei der geraden Bewegung achte man jedoch auf die sogenannten *Parallelismen*; das sind solche Fortschreitungen, bei denen sich beide Stimmen nicht nur in gleicher Richtung, sondern auch in gleichen Intervallen

fortbewegen; z. B. wenn beide Stimmen in Sekunden oder Quarten auf- oder abwärts schreiten.

20. 

Einige solcher Parallelismen sind allerdings sehr wohlklingend und daher, wie die anderen Bewegungen, durchaus zulässig. Andere jedoch sind zu vermeiden; einesteils weil sie dem musikalischen Ohr nicht Genüge leisten und anderenteils weil sie der Selbständigkeit der Stimmbewegung widersprechen. Solche verbotenen Fortschreitungen sind *parallele Quinten und Oktaven*

21. 

Anmerkung. Um sich klar zu machen, weshalb die parallelen Oktaven und Quinten verboten sind, erinnere man sich daran, dass nicht jene Massenharmonie der Orchester- oder Klavier-Kompositionen vor uns liegt, sondern dass es nur vier einzelne selbstständige Stimmen sind, welche Verdoppelungen nicht zulassen. Sollte die Frage aufgeworfen werden, ob *nur* die Oktaven- und Quintenparallelen verboten und ob denn parallele dissonirende Intervalle erlaubt seien, so kann hinzugefügt werden, dass wir vorläufig nur solche Zusammenklänge kennen, bei denen eine derartige Fortschreitung nicht möglich ist. Es sei also hiermit ein für alle Mal gesagt, dass die Harmonieschule parallele Quinten- und Oktaven-Fortschreitungen verbietet.

Nun erst sind wir in der Lage die zu Anfang dieses §-en aufgelegte Frage zu beantworten.

Wenn wir zwei Dreiklänge, welche keinen äusseren Zusammenhang haben, verbinden wollen, so dürfen nicht alle Stimmen eine Sekunde auf- oder abwärts geführt werden, denn dadurch würden verbotene Quinten- und Oktavenparallelen entstehen.

22. 

Um diesen Fehler zu vermeiden, muss die Gegenbewegung angewendet werden, jedoch ohne grosse Sprünge zu machen.

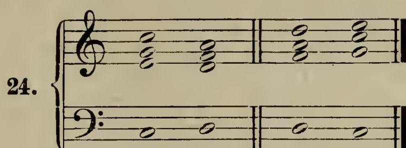
Wir verbessern den Fehler durchaus nicht dadurch, dass wir anstatt eines Sekundenschrittes, einen Septimensprung in entgegengesetzter Richtung, also in Gegenbewegung, machen, da in diesem Falle die Quinten und Oktaven als solche bleiben;

23. 

ausserdem erhalten wir in melodischer Hinsicht einen äusserst unschönen Septimensprung in der Bassstimme.

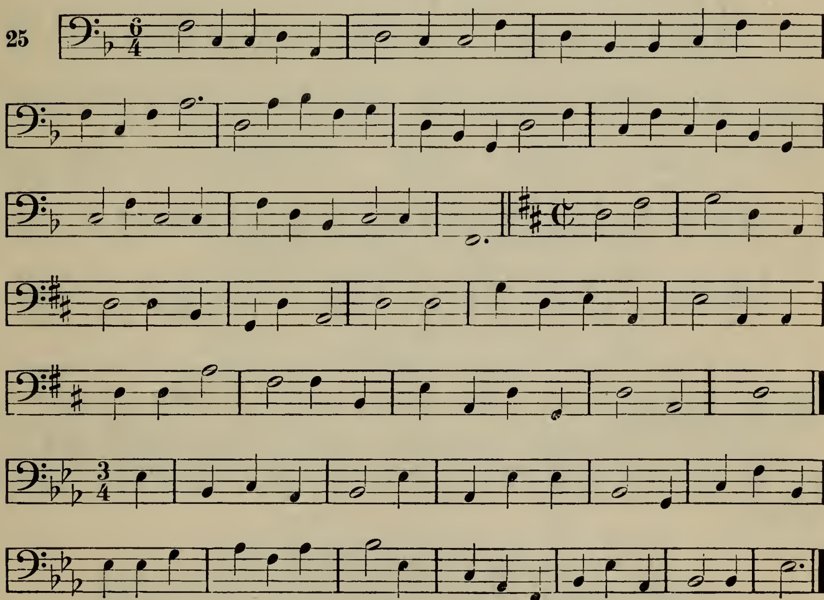
Also lassen wir ruhig dem Basse seinen melodischen Sekundenschritt auf-oder abwärts, führen wir aber die anderen Stimmen in Gegenbewegung zu

ihm und zwar jede von ihnen in das ihr am nächsten liegende Intervall des zu nehmenden Akkordes.

24. 

Nun verstehen wir es, alle konsonirenden Akkorde der Dur-Tonart innerhalb derselben in allen Lagen zu verbinden. Ausser den folgenden schriftlichen Aufgaben ist es sehr ratsam, am Klavier die verschiedensten Harmonieverbindungen in allen Tonarten zu spielen, um sich dieselben besser zu eigen zu machen.

Aufgaben.

25 

KAPITEL IV.

Abweichungen von den Regeln der Verbindung verwandter Dreiklänge.

§ 14. Indem wir in den obigen Aufgaben bei der Verbindung zweier Akkorde den gemeinschaftlichen Ton in derselben Stimme behielten, erreichten wir eine grössere Schönheit und Geschmeidigkeit der Harmoniefolgen; doch ist die Befolgung jener Regel nur soweit notwendig, so lange sie uns im Streben nach unserem eigentlichen Ziele — der möglichst freien und selbständigen Stimmführung—nicht hemmt.

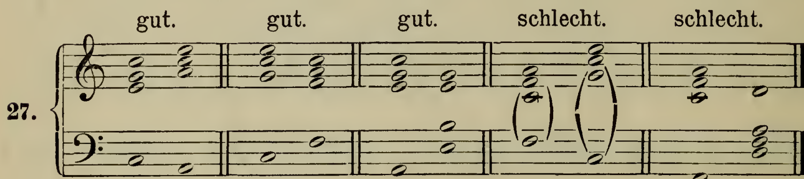
Diesem Ziele wollen wir uns allmählig zu nähern suchen, indem wir hin und wieder die uns bindenden Regeln, weiche den Zweck hatten, uns

anfangs vor Fehlern zu bewahren, ausser Acht lassen. Schon jetzt dürften wir manches Mal in die Lage kommen dieses zu thun, sobald wir nämlich merken, dass die Stimmführung dadurch gewinnt. So ist, beispielsweise, schon früher gesagt worden, dass die oberen Stimmen sich nicht in zu hohen Lagen bewegen sollten; wenn wir nun merken, dass dieses durch die Abweichung von jener Regel vermieden werden könnte, so dürfen wir ruhig eine solche Abweichung geschehen lassen, indem wir aber dabei auch die nötige Vorsicht beachten. Behalten wir hauptsächlich Folgendes im Auge:

1) Zwei Dreiklänge — sie mögen innerlich wie äusserlich auch noch so verwandt sein — dürfen nicht in ein- und derselben Lage nebeneinandergestellt werden, da sonst unvermeidlich parallele Quinten und Oktaven entstehen, z. B.:

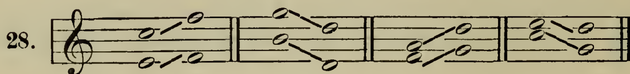


2) Die Oberstimme darf dabei keinen grösseren als einen Quartensprung machen.



3) Der Bass muss in diesem Falle in Gegenbewegung zu den oberen Stimmen fortschreiten, damit nicht die sogenannten *verdeckten* Quinten und Oktaven entstehen.

Ausser den parallelen, welche auch offene genannt werden, giebt es nämlich noch verdeckte Quinten und Oktaven; solche entstehen dadurch, dass zwei Stimmen bei gerader Bewegung in eine Quinte oder Oktave hinein springen.

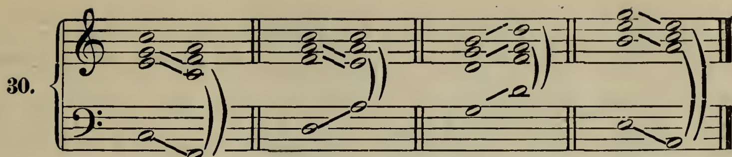


Diese verdeckten Fortschreitungen machen jedoch keinen unangenehmen Eindruck im Falle die zwei Akkorde einen gemeinschaftlichen Ton haben, welcher in derselben Stimme liegen bleibt; z. B.:



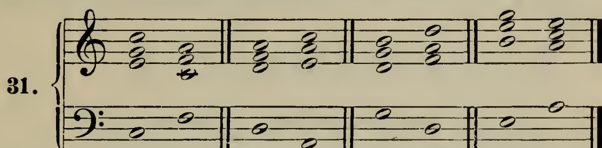
Wenn aber diese Regel nicht befolgt wird, klingen die verdeckten Quinten und Oktaven äusserst hässlich; z. B.:

30.



Sobald aber Gegenbewegung, welche die verdeckten Fortschreitungen ausschliesst, eintritt, klingen dieselben Akkordfolgen gut.

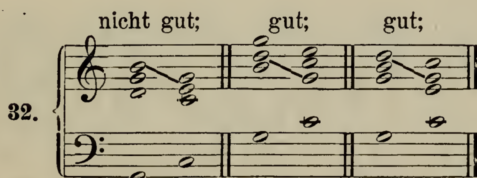
31.



In den folgenden Aufgaben sind also Abweichungen von der bewussten Regel nur dann statthaft, wenn im Bass die Gegenbewegung möglich ist.

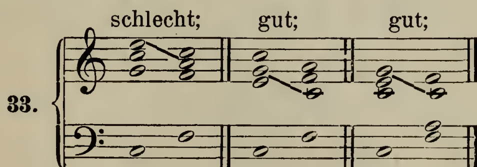
Wenn sich, übrigens, der Leitton als Terz des Dominant-Dreiklanges in der Oberstimme befindet, und diesem Dreiklange derjenige auf der Tonika folgt, so kann die Ausnahme nicht erlaubt werden, da der Leitton einen halben Ton nach oben (in die Tonika) sich zu bewegen strebt. Befindet er sich aber in einer Mittelstimme, so darf er wohl um eine Terz abwärts springen.

32.



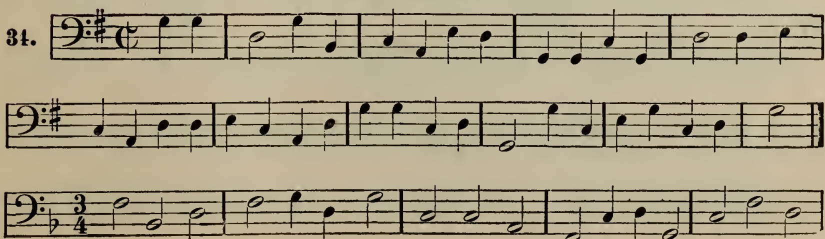
Dasselbe lässt sich von dem tonischen Dreiklange sagen, wenn ihm der auf der Unterdominante folgt. Die Terz des Ersteren erhält in diesem Falle alle Eigenschaften des Leittons, weil sich diese beiden Akkorde wie die Dominante zur Tonika verhalten!

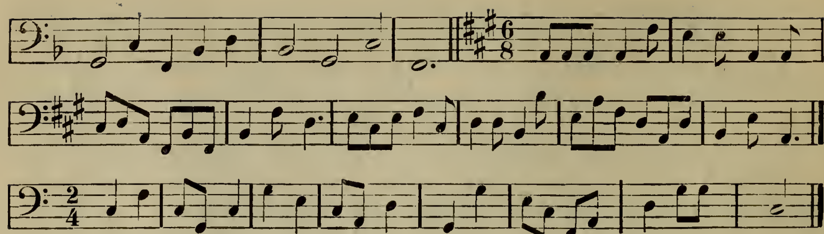
33.



Aufgaben.

34.





KAPITEL V.

Die harmonischen Sequenzen.

§ 15. *Harmonische Sequenz* nennt man eine solche Akkordfolge, in welcher sich ein Motiv—aus zwei oder mehr Akkorden bestehend—mehrere Male wiederholt, doch jedes Mal auf einer anderen Stufe, dabei allmählich fallend oder steigend.

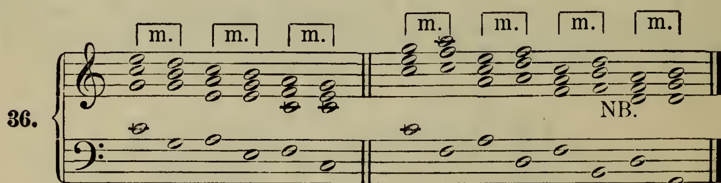
In den Wiederholungen müssen die Stimmen ebenso geordnet sein wie im Motiv.

Das Motiv kann entweder aus verschiedenen Lagen ein- und desselben Akkordes bestehen, oder auch aus verschiedenen richtig mit einander verbundenen Akkorden.

35.



36.



37.

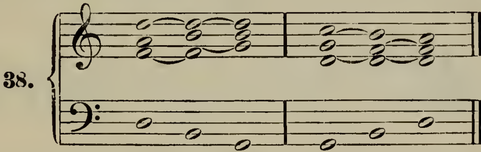


§ 16. An den Stellen, welche durch NB bezeichnet sind, finden wir den verminderten Dreiklang der 7. Stufe. Wegen seines dissonirenden Interval-

*) Der Regel des § 11 nicht entsprechend schreitet hier der Bass anstatt eine Terz nach unten — eine Sexte nach oben; dieses darf man sich erlauben, wenn es gilt das Motiv durchzuführen.

les — der verminderten Quinte — darf er nicht so ohne Weiteres gebraucht werden, wie die anderen Dreiklänge der Tonart. Wir werden daher bei seiner Benutzung nur mit der grössten Vorsicht zu Werke gehen. Sein Erscheinen in der Sequenz wird dadurch gerechtfertigt, dass ohne ihn die Wiederholung des Motives und somit die weitere Fortspinnung der Sequenz unmöglich wäre.

§ 17. Im Anschluss daran möge noch erwähnt werden, dass der verminderte Dreiklang—zwar selten—aber auch ausserhalb der Sequenz auftreten darf. Dieses kann z. B. geschehen, wenn er sich von beiden Seiten auf verwandte Dreiklänge stützt, wobei die gemeinschaftlichen Töne unbedingt in denselben Stimmen beizubehalten sind.

38.


Aufgaben *).

39.

NB. NB.

NB.

NB.

*) An den mit Klammern (wie in den Beispielen) bezeichneten Stellen sind Sequenzen zu bilden.

KAPITEL VI.

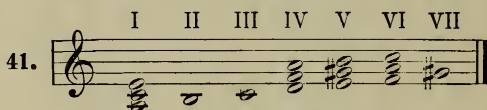
Die Harmonie der Moll-Tonart.

§ 18. Die Harmonie der Moll-Tonart wird auf der sogenannten *harmonischen* Molltonleiter aufgebaut; diese besteht aus denselben Noten wie die ihr parallele Durtonleiter; die 7 Stufe wird aber um einen halben Ton er höht, um den *Leitton*, welcher für die *Kadenz* *) unumgänglich ist—was dem Schüler erst später klar werden wird, — zu gewinnen; dadurch entsteht das für die harmonische Molltonleiter charakteristische Intervall der übermässigen Sekunde zwischen der 6. und 7. Stufe.



Die andere — die *melodische* — Molltonleiter hat für die Harmonie keine Bedeutung, da sie—wie schon ihr Name sagt—nichts anderes als eine melodische Veränderung der harmonischen Tonleiter ist, zu dem Zwecke unternommen, den unmelodischen übermässigen Sekundenschritt zu vermeiden.

§ 19. Wenn wir auf den Stufen der Molltonleiter Dreiklänge konstruiren, so erhalten wir nur vier konsonirende Akkorde: zwei kleine oder Moll-Dreiklänge (auf der Tonika und Unterdominante) und zwei grosse oder Dur-Dreiklänge (auf der Dominante und der 6. Stufe).



In den anderen Dreiklängen finden wir dissonirende Intervalle: verminderte oder übermässige Quinten.



Da—wie schon früher erwähnt worden ist — das eigentliche Wesen der Harmonie in den wohlklingenden, sich selbstgenügenden, konsonirenden Akkorden zu suchen ist, so braucht nicht erst bewiesen zu werden, dass die Harmonie des Moll ärmer, beschränkter an Mitteln ist, als die des Dur.

§ 20. Bei der Verbindung der konsonirenden Dreiklänge in Moll wollen wir dieselben Regeln befolgen, welche in den vorigen Kapiteln besprochen worden sind; was die beiden verminderten Dreiklänge auf der 2. und 7. Stufe, sowie den *übermässigen* (wegen seiner übermässigen Quinte so genannten) Dreiklang auf der 3. Stufe anbetrifft, so müssen über deren Verwendung in der Harmonie der Moll-Tonart erst einige Bemerkungen gemacht werden.

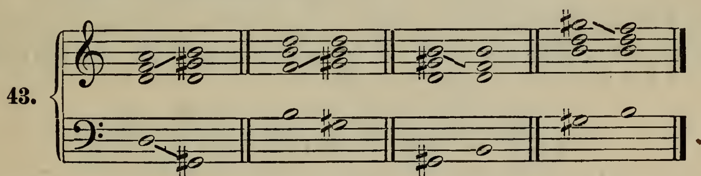
Es ist uns bekannt, dass die dissonirenden Akkorde einer Stütze bedürfen, welche entweder in der guten äusseren Verbindung mit den beiden neben ihnen stehenden Dreiklängen, oder in ihrem inneren Zusammenhang

*) *Kadenz* nennt man die Aufeinanderfolge des Dominant- und des tonischen Dreiklanges, welche eine jede Komposition abschliesst. Wir kommen später darauf zurück.

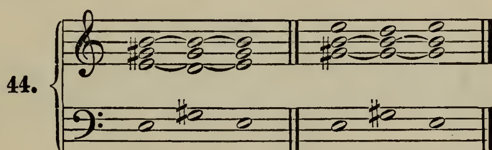
mit diesen Dreiklängen — wie bei der Durchführung eines Motives (z. B. in der Sequenz),—bestehen kann.

Da aber die harmonische Sequenz, welche in Dur die Erscheinung des verminderten Dreiklanges motivirt, in Moll wegen der verhältnissmässig grossen Menge dissonirender Akkorde nicht gut möglich ist, so wollen wir untersuchen, ob verminderte und übermässige Dreiklänge nicht auch ausserhalb der Sequenz verwendbar sind,—vielleicht wenn wir sie stets zwischen zwei konsonirende Akkorde setzen.

I. *Der verminderte Dreiklang auf der 7. Stufe* hängt mit den Dreiklängen auf der 2, 4, und 5. Stufe zusammen; doch kann er blos mit dem Dominant-Dreiklang gut verbunden werden, da die anderen beiden den übermässigen Sekundenschritt in der Stimmführung erfordern, welcher sehr schlecht klingt und stets zu vermeiden ist.

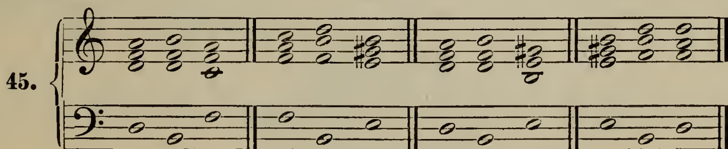


Dieser Dreiklang lässt sich also nur mit dem Dominant-Dreiklang verbinden, wobei die beiden gemeinschaftlichen Töne in denselben Stimmen zu behalten sind.

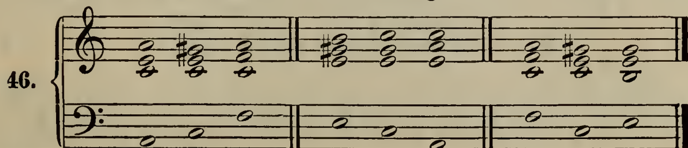


Es muss bemerkt werden, dass diese Akkordfolge wenn auch möglich, so doch sehr selten ist.

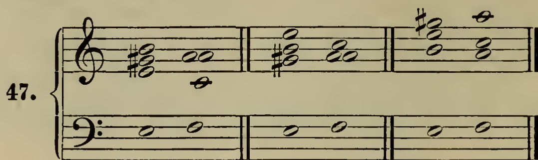
II. *Der verminderte Dreiklang auf der 2. Stufe* lässt sich mit den Dreiklängen der 4, 5. und 6. Stufe verbinden, doch vermeide man dabei 1) verdeckte Oktaven- und Quintenfortschreitungen und 2) den übermässigen Sekundenschritt. Letzterer fällt von selbst fort, wenn man bei der Verbindung des verminderten Dreiklanges mit dem Dominant-Dreiklang die Gegenbewegung benutzt.



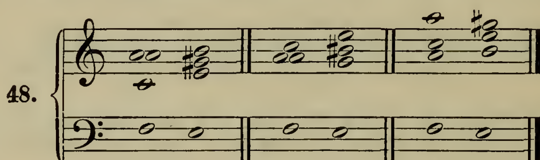
III. *Der übermässige Dreiklang* (auf der 3. Stufe) kann ohne Schwierigkeiten mit den Dreiklängen der 1., 5 und 6. Stufe verbunden werden. Nebenbei sei bemerkt, dass dieser Dreiklang als diatonischer Akkord nur selten gebraucht wird; dafür aber findet er als chromatischer (alterirter) Akkord—wie wir später sehen werden—oft Verwendung.



§ 21. Im vorigen § (P. I) war gesagt worden, dass der übermässige Sekundenschritt stets zu vermeiden sei. Aus diesem Grunde führt man bei der Nebeneinanderstellung der Dreiklänge der 5. und 6. Stufe den Leitton (die Terz des Dominant-Dreiklangs) aufwärts, wodurch der Dreiklang der 6. Stufe mit doppelter Terz und in einer von der allgemeinen Regel abweichenden Stimmenlage erscheint.

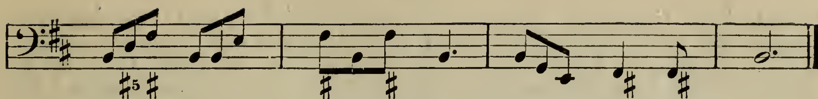


Bei der umgekehrten Reihenfolge dieser zwei Dreiklänge, welche übrigens seltener vorkommt, muss aus demselben Grunde die Terz des Dreiklanges auf der 6. Stufe verdoppelt werden.



Aufgaben.

49.



Anmerkung. Die Zahlen und Zeichen, welche man unter den Noten dieser Aufgaben findet, sind die Zeichen des sogenannten *Bezifferten Basses* oder *General-Basses.* Diese Zeichen, welche die Harmonie angeben sollen, werden unter oder über die Bassnoten gesetzt. Merken wir uns diesbezüglich folgende Regeln:

a) Die Dreiklänge in ihrer Grundform (nur solche sind uns vorläufig bekannt) werden durch Zahlen, welche ihren Intervallen entsprechen, bezeichnet: 3, 5, 8; $\begin{smallmatrix}3\\5\end{smallmatrix}$; $\begin{smallmatrix}3\\5\\8\end{smallmatrix}$; mit Ausnahme einiger Fälle, werden übrigens diese Zahlen gewöhnlich garnicht geschrieben, sodass die Bassnoten, welche keine Zahlen unter sich haben, die Grundform der Dreiklänge bedeuten; einzelne Zahlen, 3. 5. oder 8. beziehen sich auf die Lage des Dreiklanges:

50.

8 3 5

b) Die im Schlüssel nicht vorhandenen Vorzeichen, ebenso wie die Auflösungszeichen müssen stets im Generalbass angegeben werden. Dabei merke man sich, dass ein Zeichen *ohne* begleitende Zahl immer der Terz des Akkordes gilt; ist das Zeichen dagegen für ein anderes Intervall bestimmt, so schreibe man rechts neben das Zeichen die das betreffende Intervall ausdrückende Zahl. So ist in den obigen Bässen bei den Dominant-Dreiklängen das Zeichen für die Terz ohne begleitende Zahl:

51.

♯

und das sich auf die Quinte des übermässigen Dreiklanges beziehende Zeichen neben die Zahl 5 geschrieben:

52.

♯5

KAPITEL VII.

Die weite Stimmenlage.

§ 22. Eine solche Lage der Stimmen einer Harmonie, in welcher dem Tenor und Alt die, vom Sopran aus gerechnet, nächstliegenden Intervalle des Akkordes zukommen, heisst *enge Lage.* Im Gegensatz hierzu wird die

Stimmenlage eine *weite* genannt, wenn die Mittelstimmen von der Oberstimme und auch voneinander um je zwei Intervalle des Akkordes entfernt liegen, sodass für die Altstimme der Ton, welcher im Tenor lag, und für den Tenor der Ton, welcher im Alt lag — dieser aber jetzt eine Oktave tiefer — zu schreiben wäre. Also ein und dieselbe Akkordfolge kann auf zwei verschiedene Arten geschrieben werden.

Enge Lage.

53.

Weite Lage.

54.

Ein blosses mechanisches Verschieben der Mittelstimmen zeigt uns aber, dass unsere Stimmführung noch nicht frei, d. h. die Mittelstimmen von der Oberstimme durchaus noch nicht unabhängig sind. Obgleich die Stimmen in den meisten Fällen am vorteilhaftesten in einer dieser zwei Arten—welche wir *normale* Lagen nennen wollen—gesetzt werden, muss doch bemerkt werden, dass grössere Schönheit der Harmonie durch grössere Freiheit und Selbständigkeit der Stimmbewegung bedingt wird. Eine jede Stimme muss unabhängig von den anderen sein; weder die enge noch die weite Lage darf vorherrschen, sondern sie beide und ausserdem noch verschiedene andere — *unnormale*—Lagen müssen sich gegenseitig abwechseln.

Aufgaben. Es genügt, die früheren Aufgaben jetzt in der weiten Lage aufzuschreiben.

KAPITEL VIII.

Die Umkehrungen des Dreiklanges.

§ 23. In der Bassstimme liegt nicht immer der Grundton des Dreiklanges; es kann auch dessen Terz oder Quinte als Bassnote auftreten.

Ein solcher Dreiklang, in welchem nicht der Grundton im Basse liegt, heisst ein *umgekehrter* Dreiklang, und die Verschiebung des Grundtones in eine der Oberstimmen heisst *Umkehrung* des Dreiklanges. Ein jeder Dreiklang hat zwei Umkehrungen:

55. 1. 2.

Die erste Umkehrung heisst *Terz-Sext-Akkord,* weil die Oberstimmen zum Basse eine Terz und eine Sexte bilden. Dieser Akkord wird auch kurzweg *Sext-Akkord* genannt. Die zweite Umkehrung heisst *Quart-Sext-Akkord.*

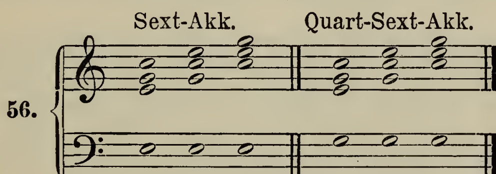
Ausser dem äusserlichen Unterschiede zwischen der Grundform und den Umkehrungen eines Dreiklanges, besteht zwischen ihnen noch ein innerlicher, so zu sagen „geistiger“ Unterschied, der in der Verschiedenheit der Bedeutung dieser drei Akkordformen für die Harmonie, sowie in der Verschiedenheit ihrer Klangwirkung auf das menschliche Ohr zu suchen ist.

Der Dreiklang in seiner Grundform enthält eine vollkommene Konsonanz—die reine Quinte,—welche ihm den Charakter unbedingter Ruhe, eines vollständigen Sichgenügens verleiht. Dieser Akkord ist ein vollkommener, ein „accord parfait“, wie ihn die Franzosen nennen. Die Umkehrungen des Dreiklanges, dagegen, enthalten keine vollkommenen Konsonanzen und entbehren der Ruhe, kommen dem Begriffe „Bewegung“ näher; daher trifft man auch die Umkehrungen der Dreiklänge meistens in der Mitte der Kompositionen, selten am Anfang und niemals zum Schlusse derselben.

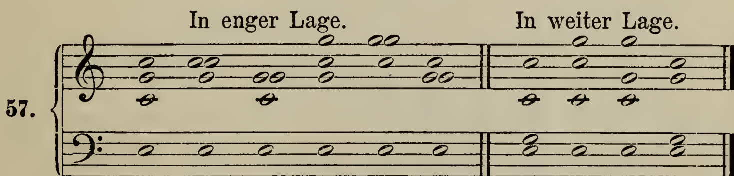
Die Benutzung von Akkordumkehrungen dürfte dem Schüler einige Schwierigkeiten bereiten, die er aber mit Hilfe diesbezüglicher Regeln hoffentlich überwältigen lernen wird.

Diese Regeln sollen aber erst später—bei Gelegenheit der Harmonisation gegebener Melodieen—zu seiner Kentniss gelangen.

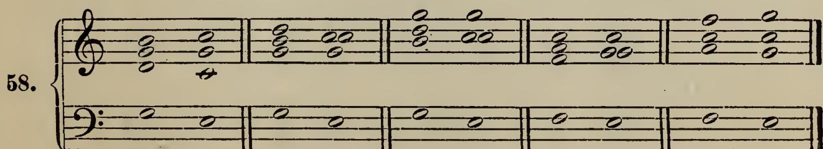
§ 24. Bis hierzu hatten wir in der Grundform des Dreiklanges stets den Grundton verdoppelt; wir hatten auch—wie erinnerlich—bemerkt, dass diese Verdoppelung nicht nur die gewöhnlichste, sondern auch die beste, durch die Natur des Dreiklanges begründete, sei. Wenn wir nun in den Umkehrungen die Oberstimmen auf gleiche Weise ordnen, wie wir es früher in der Grundform gethan, so erhalten wir folgende Akkorderscheinungen.

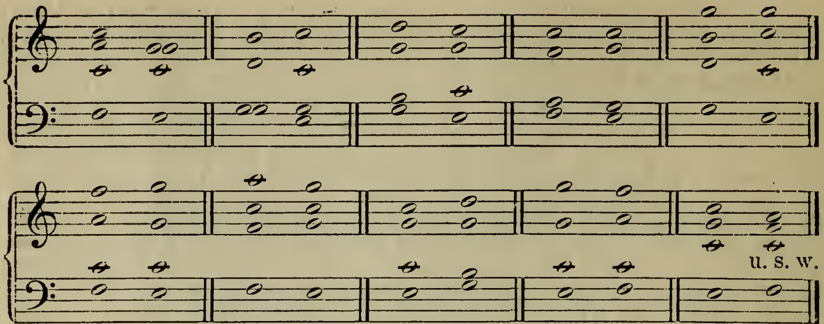


Im Sext-Akkord hat sich dadurch die Terz und im Quart-Sext-Akkord die Quinte verdoppelt. Da aber die Verdoppelung der Terz unnatürlich, dem Verlangen des musikalischen Ohres widersprechend ist, so verdoppelt man im Sext-Akkord lieber den Grundton oder die Quinte des Dreiklanges, weshalb die Stimmen in eine unnormale Lage geraten.

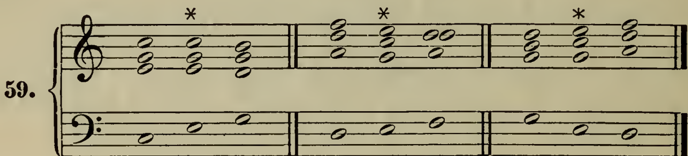


Die Wahl dieses oder jenes zu verdoppelnden Intervalles ist von der Lage der Stimmen im vorhergehenden Akkorde oder von der Verbindung des Sext-Akkordes mit dem ihm folgenden Akkorde abhängig.

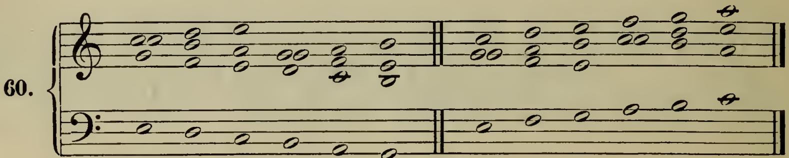


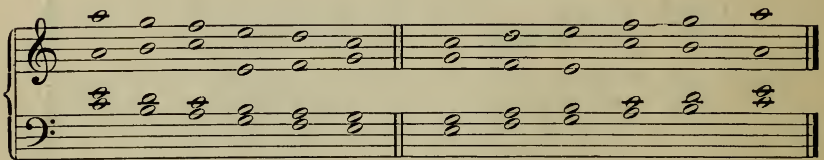


Uebrigens wird die Verdoppelung der Terz im Sext-Akkord durchaus nicht verboten, wenn sie durch gute Stimmführung, gerechtfertigt werden kann.

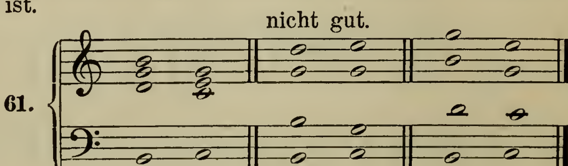


Anmerkung. Man findet oft eine ganze Reihe von Sext-Akkorden, die tonleiterartig einer dem anderen folgen. In diesem Falle ist es am besten, zwei von den Stimmen dem Basse parallel, die dritte aber ihm entgegen zu führen, so dass abwechselnd Grundton, Terz und Quinte zur Verdoppelung gelangen; bei hinaufsteigender Bewegung des Basses fange man mit der Verdoppelung der Quinte an, bei absteigender — mit der Verdoppelung des Grundtones.





Wenn auf den Sext-Akkord des Dominant-Dreiklanges der tonische Dreiklang folgt, so darf die Terz des ersteren niemals verdoppelt werden, da sie Leitton ist.



Die Verdoppelung der *Quinte* klingt durchaus nicht schlecht, und darf deshalb im Quart-Sext-Akkord die enge Lage der Oberstimmen beibehalten werden. Nur zur Vermeidung verdeckter Oktaven, welche der Quart-Sext-Akkord ganz und garnicht verträgt, verdoppele man den Grundton.

62.

besser. besser.

§ 25. Obgleich der Quart-Sext-Akkord späterhin eingehender besprochen werden soll, sei schon jetzt erwähnt, dass er viel seltener als die anderen Formen des Dreiklanges auftritt, dass er aber in einen gewissen abschliessenden harmonischen Formel — in der Kadenz — von grosser Wichtigkeit ist.

Aufgaben.

63.

1.

2.

3.

4.

Anmerkung I. Die Umkehrungen der Dreiklänge werden ihrem Namen entsprechend bezeichnet: die Erste mit der Zahl 6, die Zweite mit $^{4}_{6}$.

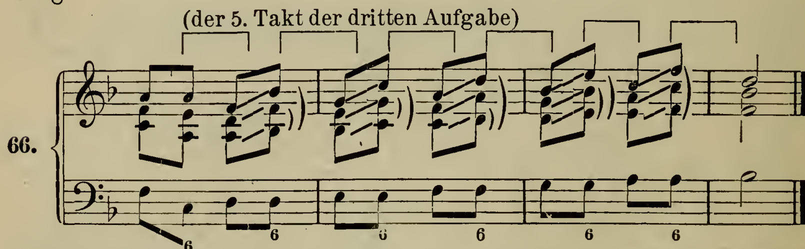
Anmerkung II. Man gebe sich die grösste Mühe, verbotene Fortschreitungen zu vermeiden, da die gewissenhafteste Aufmerksamkeit erforderlich ist, um dieselben vollständig zu unterlassen. Oft ist es zu diesem Zwecke notwendig, die Lage der Akkorde zu ändern. Wenn man, z. B., in den beiden letzten Takten der 4. Aufgabe den Dreiklang auf G in der Terz-Lage schreibt und die Stimmen dann in die nächstliegenden Intervalle des folgenden Akkordes weiter führt, so entstehen dadurch drei parallele Quinten nebeneinander:



Wenn wir aber den Dreiklang auf G in der Quint-Lage schreiben, so vermeiden wir jene fehlerhaften Fortschreitungen:



Was die verdeckten Fortschreitungen anbelangt, so sei gesagt, dass sie—wenngleich auch nach Möglichkeit zu vermeiden sind—doch nicht absolut verboten werden sollen, sobald die Stimmführung sie verlangt. Die verdeckten Oktaven, beispielsweise, welche in der folgenden Sequenz zu finden sind, werden durch die Wiederholung des Motives genügend rechtfertigt.



Viel schlechter würde es aber sein, wenn diese verdeckten Oktaven nicht in der Wiederholung des Motives, sondern im Motiv selbst auftreten würden.



Bei der Ausarbeitung dieser Aufgaben wird der Schüler überhaupt auf eine Menge kleiner Hindernisse stossen, welche die Theorie nicht alle vorauszusehen imstande ist, die aber allmählig von selbst wegfallen werden, jemehr der Lernende seine Technik zu vervollkommnen bestrebt sein wird.

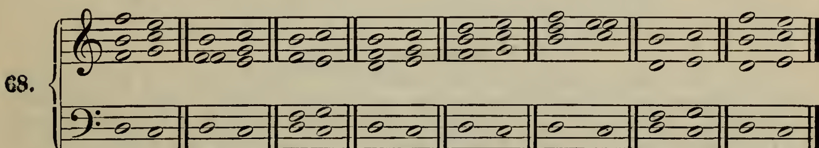
KAPITEL IX.

Die Umkehrungen der verminderten und uebermassigen Dreiklänge.

§ 26. Die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges hat eine grosse Bedeutung für die Harmonie und ist sogar — im Gegensatz zu den Umkehrungen anderer Dreiklänge—gebräuchlicher als seine Grundform. Das kommt daher, weil der Sext-Akkord des verminderten Dreiklanges eigentlich ein konsonirender Akkord ist, da die Oberstimmen zum Basse eine Terz und eine Sexte bilden; die Grundform dieses Dreiklanges dagegen, enthält eine verminderte Quinte und gehört daher zu den dissonirenden Akkorden. Die zweite Umkehrung klingt äusserst unschön und wird daher—ausser im dreistimmigen Satze—fast nie gebraucht.

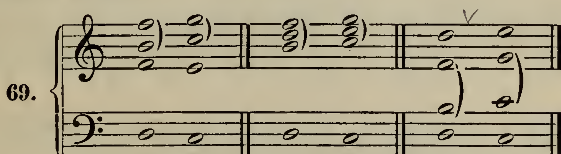
§ 27. Bei der Verbindung des Sext-Akkordes des verminderten Dreiklanges mit anderen Dreiklängen der Tonart halte man folgende zwei Fälle auseinander: 1) Wenn er vor dem tonischen Dreiklang, und 2) wenn er vor einem anderen Dreiklang der Tonart steht. Im ersten Falle ist der Grundton des Dreiklanges gleichzeitig Leitton und muss aufwärts geführt werden, weshalb er nicht verdoppelt werden darf. Am besten wäre in diesem Falle die Verdoppelung der Quinte, ausnahmsweise aber auch diejenige der Terz.

68.



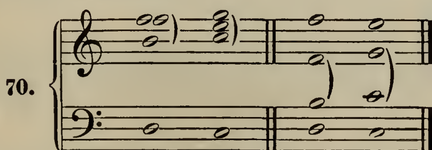
Da der Leitton unbedingt in die Tonika geführt werden muss, so darf die Quinte des verminderten Dreiklanges, sobald sie sich *über* dem Grundtone befindet, nicht nach oben steigen, weil dadurch verbotene Fortschreitungen entstehen würden.

69.



Aus diesem Grunde vermeide man stets eine solche Stimmenlage des betreffenden Sext-Akkordes, in welcher bei zwei Quinten — sie beide über dem Grundtone zu liegen kommen:

70.



Die Verbindung dieses Akkordes mit dem tonischen Dreiklange ist sehr gebräuchlich.

71.

Im zweiten der genannten Fälle wird—wie in allen anderen Sext-Akkorden — hauptsächlich der Grundton verdoppelt, weil er hier nicht mehr den Charakter des Leittones hat.

72.

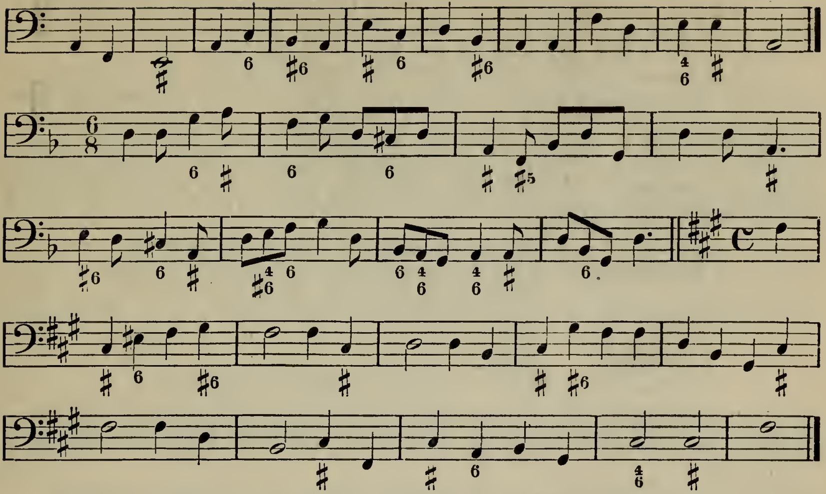
Der Gebrauch des Sext-Akkordes des verminderten Dreiklanges auf der 2. Stufe (in Moll) unterwirft sich allgemeinen Regeln.

73.

§ 28. Die Umkehrungen des übermässigen Dreiklanges auf der 3. Stufe in Moll bieten bei ihren Verbindungen mit anderen, wenn auch verwandten Dreiklängen, so viele Schwierigkeiten, dass wir vorläufig von deren Benutzung Abstand nehmen wollen, umsomehr, da wir später auf diesen Akkord zurückkommen und ihn dann als zufällige (durchgehende) Harmonie der Dur-Tonart betrachten werden.

Aufgaben.

74.



Anmerkung. Die in den drei letzten Aufgaben vorkommenden Zeichen sind auf Grund der in Punkt *b* der Anmerkung zu § 21 angeführten Regeln gesetzt.

Zweiter Abschnitt.

Dissonirende Harmonieen. Septimen-Akkorde und Nonen-Akkorde.

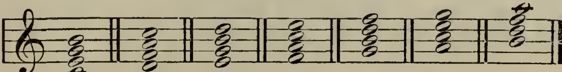
Alle Akkorde, welche aus vier oder fünf Tönen bestehen sind dissonirende Akkorde, weil deren Grundton mit dem obersten Tone eine *Septime* oder eine *None* bildet. Diese Akkorde sind keine selbständig auftretenden Harmonieen, sondern finden ihre Stütze und Rechtfertigung im nächstfolgenden Akkorde. Die Führung eines dissonirenden Akkordes in einen konsonirenden heisst *Auflösung*. Ein jeder Septimenakkord muss in einen Dreiklang aufgelöst werden.

KAPITEL X.

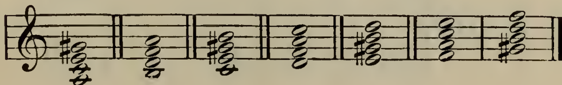
Der Dominant-Akkord.

§ 29. Wenn man zu einem jeden Dreiklange der diatonischen Tonleiter eine Terz nach oben hinzufügt, so erhält man eine Reihe von Septimen-Akkorden.

Dur.



75. Moll.

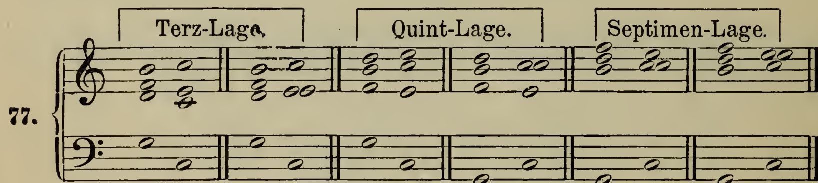


Von allen diesen Septimen - Akkorden ist der wichtigste und gebräuchlichste—der auf der 5. Stufe. Er heisst *Dominant-Septimen-Akkord* oder kurz *Dominant-Akkord* und löst sich in den tonischen Dreiklang auf.

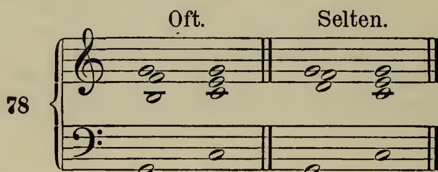
Die Auflösung geschieht auf folgende Art und Weise: die Septime geht (wie alle Dissonanzen) um eine Stufe nach unten, also in die Terz des Dreiklanges; die Quinte steigt eine Stufe aufwärts oder auch eine Stufe abwärts in die Terz oder in den Grundton des Dreiklanges, öfter aber in den Grundton; die Terz (hier Leitton) geht eine Stufe hinauf in die Tonika, und der Grundton springt eine Quarte nach oben oder eine Quinte nach unten in den Grundton des Dreiklanges.



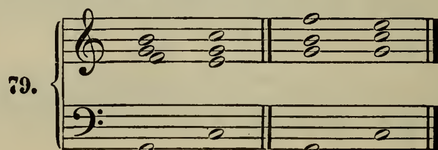
Bei der Auflösung des Dominant-Akkordes entsteht ein Dreiklang ohne Quinte, also ein unvollständiger Dreiklang, wie aus folgenden Beispielen ersichtlich.



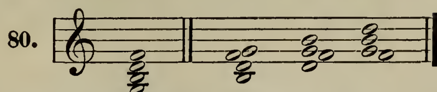
Die Oktav-Lage des Dominant-Akkordes erfordert das Fehlen eines seiner Intervalle, da durch die Verdoppelung des Grundtones für die übrigen drei Intervalle (Terz, Quinte und Septime) nur zwei Stimmen übrig bleiben. Am häufigsten wird die Quinte—das am ehesten zu entbehrende Intervall—ausgelassen; nur in sehr seltenen Fällen die Terz.



In diesen Beispielen hat sich der Grundton im Bass regelrecht aufgelöst; nun darf man also den Grundton, der in der Oberstimme liegt, nicht mehr ebenso auflösen, weil sonst parallele Oktaven entstehen, sondern man muss ihn liegen lassen, d. h. in die Quinte des Dreiklanges auflösen. Dadurch wird die Verbindung des Dominant-Akkordes mit dem tonischen Dreiklange wohlklingender, geschmeidiger, und man erhält ausserdem einen vollständigen Dreiklang (ohne fehlende Quinte). Um dieses zu erreichen wird oft auch bei der Terz-u. Quint-Lage des Dominant-Akkordes dessen Quinte weggelassen und der Grundton verdoppelt.

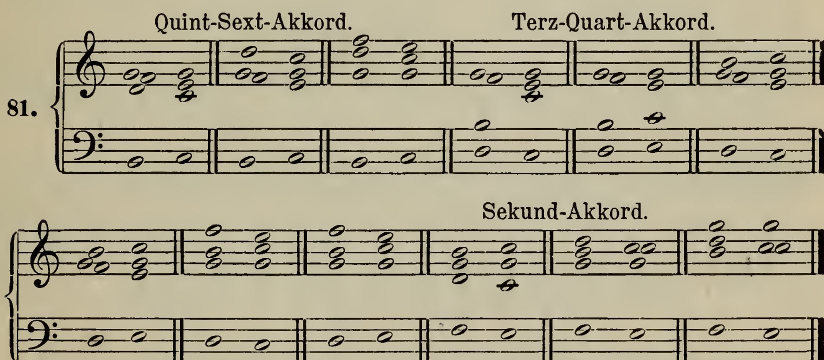


§ 30. Der Dominant-Akkord hat drei Umkehrungen:

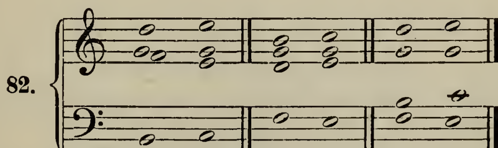
80.


Die Namen dieser Umkehrungen werden von den Namen derjenigen Intervalle abgeleitet, welche vom Basston einerseits und einem der wesentlichsten Töne des Dominant-Akkordes (der Septime oder dem Grundtone) anderseits gebildet werden. Daher die erste Umkehrung *Quint-Sext-Akkord,* die zweite *Terz-Quart-Akkord* und die dritte *Sekund-Akkord* heisst.

Diese Umkehrungen werden nach den im vorigen Paragraphen klargelegten Regeln aufgelöst, nur mit der einen Ausnahme, dass der Grundton, welcher sich in der Ober- od. einer Mittelstimme befindet, stets auf seinem Platze liegen bleibt, so dass die Auflösung einen vollständigen Dreiklang ergiebt.

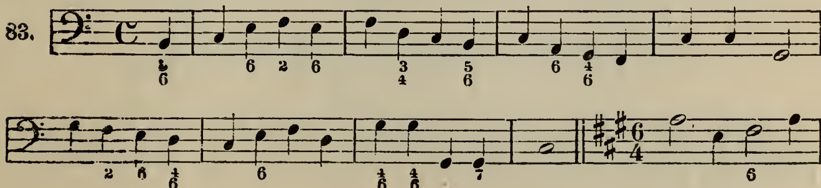
81.


Hier sei noch bemerkt, dass die Quinte des Dominant-Akkordes—gleichviel ob er in seiner Grundform oder einer Umkehrung auftritt — meistens nach unten geführt wird und nur wenn es notwendig erscheinen sollte, sich auch nach oben bewegen darf, wodurch der Dreiklang eine doppelte Terz erhält.

82.


Ais erste Aufgabe schreibe der Schüler den Dominant-Akkord in den verschiedensten Lagen mit allen möglichen Auflösungen in allen Tonarten auf, und benutze dabei abwechselnd die enge und die weite Lage.

2. Aufgabe.

83.


Anmerkung. Die Bezifferung des Dominant-Akkordes und seiner Umkehrungen entspricht ihren Namen. Die Grundform wird durch 7 ausgedrückt, der Quint-Sext-Akkord—${}^{5}_{6}$, der Terz-Quart-Akkord—${}^{3}_{4}$, der Sekund-Akkord—2. In Moll müssen ausserdem das nötige Versetzungszeichen gesetzt werden, und zwar—wie schon bekannt—ohne begleitende Zahl, wenn es sich auf die Terz bezieht,—und mit derselben, wenn es einem anderen Intervalle gilt.

ANHANG ZUM KAPITEL X.

§ 30. In diesem Anhange möchte ich noch einige Ausnanmen von den Regeln der Auflösung des Dominant-Akkordes anführen:

a) Der Dominant-Akkord in der Grundform löst sich in den Sext-Akkord auf, wenn der Bass einen Terzensprung nach unten macht; in diesem Falle ist es nicht zu umgehen, dass die Septime nicht wie gewöhnlich aufgelöst wird, da sonst sehr unangenehme verdeckte Oktaven entstehen.

84.

b) Der Dominant-Akkord kann sich auch in den Quart-Sext-Akkord des Dreiklanges auflösen, wenn der Bass liegen bleibt; bei zwei Grundtönen bleiben sie beide auf ihrem Platze.

85.

7 4 7 4 7 4 7 4 7 4 7 4 7 4 7 4 7 4
6 6 6 6 6 6 6 6 9

c) Bei der Grundform des Dominant-Akkordes kann ausnahmsweise dessen Terz zwei Stufen nach unten und die Septime eine Stufe nach oben geführt werden; jedoch nur dann, wenn diese Intervalle sich in den Mittelstimmen befinden. Die Altstimme verträgt eine derartige Fortschreitung am besten. Die Gegenbewegung ist hier nicht zu umgehen, weil sie vor verdeckten Quinten und Oktaven bewahrt.

Nicht so:

86.

7 7 7 7

d) In der dritten Umkehrung darf die Quinte—sobald sie sich im Sopran oder Tenor befindet — einen Quartensprung aufwärts oder einen Quintensprung abwärts machen, wenn dabei weder verdeckte noch offene fehlerhafte Fortschreitungen entstehen.

87.

2 6 2 6 2 6 2 6

e) Seltener kommen verschiedene andere Abweichungen bei der Auflösung der beiden ersten Umkehrungen des Dominant-Akkordes vor. Da dieselben nur zum Zwecke der freien Stimmführung, welche dem Schüler noch nicht bekannt ist, gemacht werden, so will ich sie hier nur kurz anführen, ohne deren Benutzung dem Lernenden empfehlen zu wollen.

88.

5 5 3 3
6 6 4 4

§ 31. Vorhin hatte ich bereits erwähnt, dass im Dominant-Akkord nur der Grundton verdoppelt werden darf, und will hier nur noch hinzufügen, dass das Weglassen der Quinte und die Verdoppelung des Grundtones auch im Quint-Sext-Akkord und Sekund-Akkord — wenngleich selten — vorkommt.

89.

5 5 2 6 2 6
6 6

Aufgaben.

90.

KAPITEL XI.

Die freie Stimmführung.

§ 32. Es ist schon bekannt, dass es eine enge und eine weite Lage der Stimmen giebt und dass diese beiden Lagen die normalsten, die besten sind. Die wahre Schönheit der Harmonie besteht aber nicht darin, dass die Stimmen in einem Akkord auf diese oder jene Art aneinander geordnet sind, sondern vielmehr in der Eigenart und Selbständigkeit der Stimmen selbst, also in einer solchen Stimmführung, welche von jenen beiden Lagen nicht nur unabhängig bleibt, sondern im Gegenteil: gerade durch ihre Eigenart die eine oder die andere Lage der Stimmen in einem Akkorde selbst hervorruft. Bisher waren in unsern Exempeln die Mittelstimmen in ihrer Bewegung von der Oberstimme beeinflusst und fehlte ihnen somit jede Gelegenheit Selbständigkeit zu entfalten. Sowie aber ihre Abhängigkeit von der Oberstimme aufhört, gewinnt jede Stimme an Bedeutung, bekommt so zu sagen ihre eigene Physiognomie und einen selbständigen Charakter, der sich die Stimmenlage eines Akkordes vollständig unterwirft, so dass die Möglichkeit der *ausschliesslichen* Benutzung der engen oder der weiten Lage wegfällt; vielmehr werden sich diese beiden Lagen gegenseitig abwechseln müssen. Es kann aber auch der Fall eintreten, dass durch die freie Stimmführung eine unnormale Lage der Intervalle eines Akkordes entsteht, wie z. B. bei dem folgenden Dreiklang auf C.

91. Normale Lage. Zufällige Lage.

Merke man sich also, dass die freie Stimmführung eine solche ist, welche nicht nur die beiden normalen Lagen abwechselnd mit sich bringt, sondern auch zufällige unsymmetrische Intervallenverhältnisse hervorrufen kann.

§ 33. Um die Eigenart einer jeden Stimme besser beleuchten zu können, erinnern wir uns erst daran, dass es *äussere* und *innere* Stimmen giebt. Die beiden *äusseren* Stimmen (Sopran und Bass) sind sehr beweglich; sie können etwa durch eine ungerade, wellenförmig auf-u. absteigende Linie bildlich veranschaulicht werden. Für den *Bass* sind Quinten- u. Quartensprünge charakteristisch, doch bewegt er sich gern auch stufenweise, tonleiterartig, am liebsten in entgegengesetzter Richtung zum Sopran. Im *Sopran* ist stufenweise Fortschreitung am vorteilhaftesten; doch sind auch Quarten-, Quinten-, Sexten-u. Oktavensprünge durchaus nicht ausgeschlossen, es sollen aber nie mehrere solcher Sprünge nebeneinander stehen. Die *inneren* Stimmen zeichnen sich dagegen durch grosse Unbeweglichkeit aus; es gehört zu ihrer Eigenart, die gemeinschaftlichen Töne der Akkorde auszuhalten; oft klingt z. B. ein und derselbe Ton durch zwei, drei und mehr Takte hindurch. Die inneren Stimmen halten sich vorzugsweise in mittleren Tonhöhen auf und dürfen sich nicht zu weit von einander entfernen, aber— wenn der Akkord nicht in enger Lage auftritt—auch nicht zu nahe aneinander herantreten. Besonders vermeide man eine solche Stimmlage, bei welcher die beiden Mittelstimmen sich in der Nähe des Basses befinden, während der Sopran weit von ihnen entfernt liegt. Die Theorie kann die Stimmen nur ganz allgemein charakterisiren; es bleibt dem Lernenden selbst vorbehalten — vorausgesetzt, dass er genügend talentiert dazu ist — durch aufmerksame Uebungen alle Feinheiten und Eigentümlichkeiten der freien Stimmführung, welche in ganz bestimmte Formeln unmöglich zusammengefasst werden können, mit der Zeit kennen und schätzen zu lernen.

Im folgenden Beispiel ist die freie Stimmführung angewandt:

92.

Aufgaben. Arbeite die im Kapitel X gegebenen Aufgaben in freier Stimmführung; ebenso die Folgenden.

Anmerkung. Bei diesen Aufgaben suche man in den Stimmen den Umfang der ihnen entsprechenden menschlichen Stimmen nicht zu überschreiten, dieser Umfang ist folgender: im Sopran — vom eingestrichenen d bis zum zweigestrichenen g; im Alt—vom kleinen a bis zum zweigestrichenen d; im Tenor—vom kleinen d bis zum eingestrichenen g; und im Bass—vom grossen g bis zum eingestrichenen c; nur in den Fällen dringendster Notwendigkeit soll das Ueberschreiten der angeführten Stimmgrenzen gestattet sein, aber auch dann nie mehr als um einen Ton.

93.

KAPITEL XII.

Der Nonen-Akkord.

§ 34. In Dur sowie in Moll befindet sich auf der 5. Stufe ein fünfstimmiger Akkord, welcher der *Nonen-Akkord* genannt wird, weil in ihm das Intervall der None zwischen der Unter-u. Oberstimme vorhanden ist.

Dieser doppelt dissonirende Akkord hat in Dur eine grosse None—und wird daher der *grosse* Nonen-Akkord genannt, in Moll aber eine kleine None—und heisst daher *kleiner* Nonen-Akkord. Der Nonen-Akkord löst sich in den tonischen Dreiklang auf; dabei werden diejenigen Intervalle, welche schon im Dominant-Akkord besprochen worden sind, wie gewöhnlich geführt; die None aber steigt—ähnlich der Septime—eine Stufe nach unten.

Im vierstimmigen Satze wird die Quinte weggelassen.

94.

§ 35. Weil der Nonen-Akkord ein sehr stark dissonirender Akkord ist, muss er vorbereitet werden, d. h. seine None muss im vorhergehenden Akkorde und zwar in derselben Stimme vorhanden sein. Als vorbereitende Akkorde können die Dreiklänge auf der 2., 4. und 6. Stufe betrachtet werden

95.

Aber auch der tonische Dreiklang darf als Vorbereitung gelten, wenn er in derselben Lage auftritt, wie bei der Auflösung des Nonen-Akkordes.

§ 36. Die Umkehrungen des Nonen-Akkordes sind ungebräuchlich.

Anmerkung. Im Generalbass wird er mit der Zahl 9 bezeichnet.

Aufgaben.

96.

KAPITEL XIII.

Der kleine und der verminderte Septimen-Akkord.

§ 37. Nächst dem Dominant-Akkord ist der wichtigste der Septimen-Akkorde der auf der 7. Stufe der Tonleiter befindliche, in Dur der *kleine* und in Moll der *verminderte* Septimen-Akkord genannte.

Kleiner, verminderter Sept.-Akk.

97.

In Betreff ihrer Auflösung werden diese zwei Septimen-Akkorde als Nonen-Akkorde mit fehlendem Grundtone angesehen, und wird daher ihr Grundton (die Terz des Nonen-Akkordes) eine Stufe aufwärts geführt, während die Terz (frühere Quinte)—eine Stufe auf-od. abwärts, die Quinte (frühere Septime)—eine Stufe nach unten, und die Septime (frühere None)—ebenfalls eine

*) Die Zahlen 8 7 bedeuten, dass im Dominant-Dreiklang die Oktave in die Septime zu führen ist, wodurch der Dominant-Akkord entstehen soll.

Stufe nach unten steigen. Dabei muss bemerkt werden, dass die Terz—wenn sie unterhalb der Septime liegt—nicht abwärts geführt werden darf, da sonst parallele Quinten entstehen.

98.

§ 38. Die Umkehrungen dieser beiden Septimen-Akkorde tragen dieselben Namen wie diejenigen des Dominant-Akkordes.

Quint-Sext-Akk. Terz-Quart-Akk. Sekund-Akk.

99.

Wenn sich die Quinte (ehemalige Septime) in einer Mittelstimme befindet, darf sie sich ausnahmsweise nach oben auflösen, wenn dadurch keine fehlerhaften Fortschreitungen enstehen.

100.

Eine solche Abweichung ist bei der Auflösung des Sekund-Akkordes sogar sehr vorteilhaft, weil infolge derselben der Quart-Sext-Akkord normale Stimmlage erhält.

§ 39. Der verminderte Septimen-Akkord gewinnt viel, wenn er vorbereitet wird, doch ist dieses nicht unbedingt notwendig, wie es beim kleinen Septimen-Akkord der Fall ist.

101.

Ausserdem darf auch der tonische Dreiklang, wenn er in derselben Lage auftritt wie bei der Auflösung—als Vorbereitung dieses Septimen-Akkordes gebraucht werden; desgleichen auch der Dominant-Dreiklang, weil er zwei gemeinschaftliche Töne mit ihm hat.

102.

Aufgaben.

103. 1.

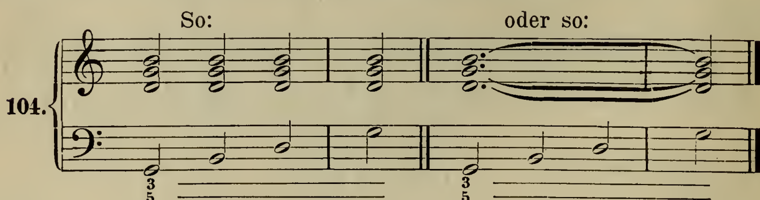
2.

3.

4.

5.

Anmerkung. Die horizontalen Striche im Generalbass bedeuten, dass die Intervalle, neben welche sie gesetzt sind, auf ihrem Platze liegen bleiben sollen, während im Basse die nächstfolgenden Noten erklingen. So z. B. im ersten Takte der ersten Aufgabe bedeuten die Striche neben den Zahlen, $^{3}_{5}$, dass die Intervalle des Dreiklanges auf G, welcher ja diesen Zahlen entspricht, während der folgenden drei Noten des Basses weiter klingen sollen, wodurch ein Sext-u. ein Quart-Sext-Akkord entsteht:



Der kleine Strich unter der Note Fis im letzten Takte der dritten Aufgabe bedeutet, dass die Terz des Dreiklanges (gleichzeitig Leitton) ebenfalls auf ihrem Platze zu verweilen hat, während sich die Oktave abwärts in die Septime bewegt:



Die kurzen schrägen oder senkrechten Striche (\ oder |) neben den Zahlen bedeuten die Wiederholung derselben Zahl:



KAPITEL XIV.

Die Verbindung der dissonirenden Harmonieen, welche sich in den tonischen Dreiklang auflösen.

§ 40. Die soeben besprochenen dissonirenden Akkorde brauchen nicht immer unmittelbar in den Dreiklang aufgelöst zu werden; in manchen Fällen wiederholt sich solch ein Akkord erst ein oder mehrere Male bevor er aufgelöst wird, oder geht sogar vorher in andere dissonirende Akkorde über.

Ich will jetzt mehrere solcher Fälle anführen:

a) Die Grundform des Dominant-Akkordes wiederholt sich mehrere Mal, wobei vollständige Akkorde mit unvollständigen (ohne Quinte) nicht durcheinander gebracht werden mögen.

107.

Bei fehlender Quinte ist solch ein Wiederholen des Akkordes nur unter der Bedingung erlaubt, dass die Septime niemals in den Grundton geführt werde, ausser wenn sie sich in der Altstimme befindet und der Akkord in enger Lage auftritt.

108. Nicht gut.

Bei freier Stimmführung ist die Aufeinanderfolge der verschiedensten Lagen des Dominant-Akkordes gestattet, nur darf die Septime nie in den Grundton geführt werden.

109.

b) Bei der Verbindung der Umkehrungen des Dominant-Akkordes untereinander und mit seiner Grundform suche man nach Möglichkeit die Septime in derselben Stimme oder wenigstens in derselben Oktave beizubehalten; sie kann aber unter Umständen auch in ein anderes Intervall des Akkordes geführt werden, nur nicht in den Grundton.

110.

c) Wiederholungen des Nonen-Akkordes sind selten; in Moll ziehen sie den sehr unschönen Sprung von der 6. zur 7. Stufe (den übermässigen Sekundenschritt) nach sich. Dagegen findet man oft die Folge des Dominant-Akkordes auf den Nonen-Akkord, welche durch verfrühtes Auflösen der None in die Quinte des tonischen Dreiklanges (gleichzeitig Grundton des Dominant-Akkordes) entsteht.

111.

d) Die Verbindung verschiedener Formen des kleinen Septimen-Akkordes ist nur dann gestattet, wenn die Septime in derselben Oktave bleibt,

112.

oder wenigstens nicht in den Grundton geführt wird.

113.

Bei der Nebeneinanderstellung verschiedener Formen des verminderten Septimen-Akkordes vermeide man den übermässigen Sekundenschritt.

114.

Wie der Nonen-Akkord, so kann auch der Septimen-Akkord der 7. Stufe dem Dominant-Akkord voraufgehen, indem die Septime (frühere None) eine Stufe nach unten in den Grundton des Dominant-Akkordes steigt.

115.

e) Die Septimen-Akkorde der 5. und 7. Stufe lassen sich auch mit dem Dominant-Dreiklang verbinden; dabei muss die Septime nicht in den Grundton, sondern in die Quinte des Dreiklanges geführt werden.

116.

Was die Septimen-Akkorde der 7. Stufe anbetrifft, so dürfen sie nur in

dem Falle mit dem Dominant-Dreiklange verbunden werden, wenn der letztere zwischen der zweiten und dritten Umkehrung des Septimen-Akkordes zu stehen kommt und zwei der Stimmen auf ihrem Platze liegen bleiben, während sich der Bass in Gegenbewegung zur dritten befindet.

117.

Aufgaben.

118. 1. 2. 3. 4.

KAPITEL XV.

Die Sequenz-Akkorde.

§ 41. Wenn wir ein aus dem Dominant-Akkorde und dem tonichen Dreiklange bestehendes Motiv mehrere Mal wiederholen wollten, und zwar jedes Mal eine Stufe tiefer, so erhielten wir eine Sequenz aus einer ganzen Reihe von Septimen-Akkorden, deren jeder — ähnlich seinem Vorbilde, dem Dominant-Akkorde — seine Auflösung in dem um eine Quarte höher oder Quinte tiefer liegenden Dreiklange finden würde. Diese Septimen-Akkorde kommen meistens in Sequenzen vor, weshalb sie auch *Sequenz-Akkorde* heissen *).

*] Sie werden übrigens auch *Neben-Septimen-Akkorde* genannt.

119.

u. s. w.

7 7 7 7 7 7 7

u. s. w.

7 7 7 7 7 7

u. s. w. u. s. w.

7 7 7 7 7 7

Solche Sequenzen können auch aus Umkehrungen der Akkorde bestehen.

120.

u. s. w. u. s. w.

5/6 5/6 5/6 5/6 3/4 3/4 3/4 3/4

In weiter Lage.

u. s. w. u. s. w.

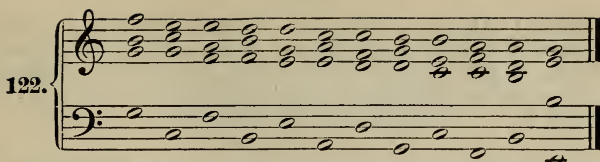
2 6 2 6 2 6 2 6 5/6 5/6 5/6 5/6 5/6 5/6

Zwecks schönerer Verbindung dieser Akkorde ist es notwendig, dass der Dreiklang mit dem darauf folgenden Septimen-Akkorde zwei Töne gemein habe; um dieses zu erreichen, führe man die Quinte des Septimen-Akkordes eine Stufe abwärts in den Grundton des Dreiklanges. Geschieht das nicht, so büsst die Sequenz viel an Schönheit und Gebundenheit ein, wodurch die Anhäufung so vieler intensiver Dissonanzen ihre eigentliche Berechtigung verliert; ausserdem könnten aber auch recht hässliche verdeckte Quinten entstehen.

121.

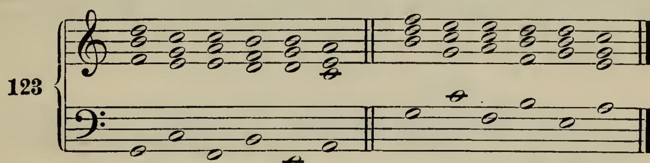
Für Septimen-Akkorde in der Grundform bei fehlender Quinte genügt auch ein gemeinschaftlicher Ton.

122.



Wenn die Terz des Septimen-Akkordes in einer Mittelstimme liegt, so kann sie zwei Stufen abwärts geführt werden, aber nur in Gegenbewegung zum Basse.

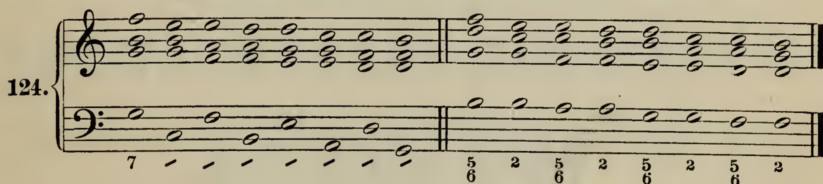
123

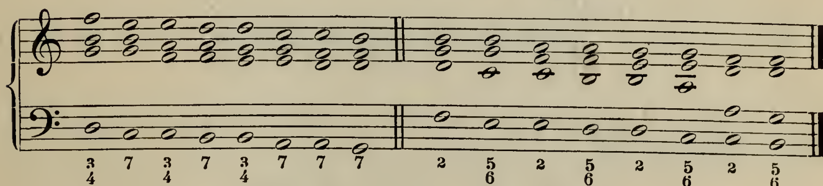


Es ist selbstverständlich, dass diese Abweichung nur bei vollständigen und in der Grundform auftretenden Akkorden gestattet ist.

§ 42. Die harmonischen Fortschreitungen dieser Sequenzen mögen aber noch so schön miteinander verbunden sein, Sprünge sind doch unvermeidlich. Abgesehen vom Bass, welcher bei der Grundform der Akkorde Quarten- u. Quintensprünge unternimmt, die—nebenbei gesagt — durchaus nichts Hässliches an sich haben und für den Bass sogar charakteristisch sind, finden wir aber auch in einer der Oberstimmen periodisch auftretende Terzensprünge. Nun wäre es aber bei der Aufeinanderfolge so stark dissonirender Akkorde sehr wünschenswert, sie so miteinander zu verschmelzen, aneinander anzuschmiegen, dass nicht ein einziger Sprung mehr zu finden wäre. Zu diesem Zwecke lässt man die Terz des Septimen-Akkordes oft *unaufgelöst* auf ihrem Platze, wodurch dann eine ununterbrochene Reihe von Sequenz-Akkorden entsteht, die sich Einer in den Anderen auflösen.

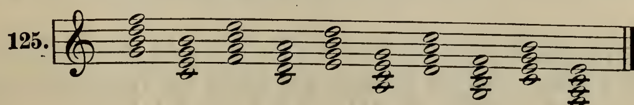
124.



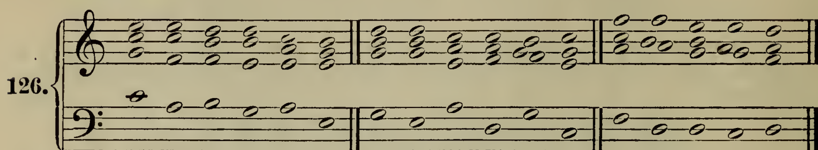


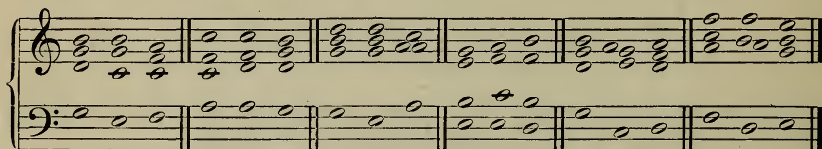
Eine solche Sequenz ist nichts anderes, als eine Modifikation der früheren Sequenz; auch der Notwendigkeit der Auflösung ist hier vollständig Rechnung getragen, da der um eine Quinte tiefer liegende Dreiklang in dem auf derselben Stufe befindlichen Septimen-Akkorde — wie aus folgender Akkordreihe zu ersehen—enthalten ist.

125.

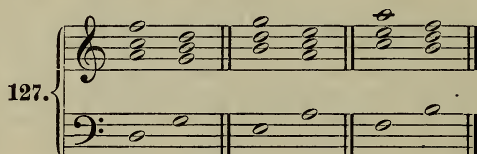


§ 43. Sequenz-Akkorde findet man auch ausserhalb der Sequenz oder in Bruchteilen von Sequenzen, welche mit einem beliebigen Septimen-Akkorde beginnen dürfen. Dabei merken wir uns nur, dass die Septime stets vorbereitet, d. h. im vorhergehenden Akkorde in derselben Stimme vorhanden sein muss; z. B.:

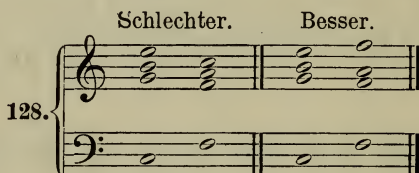
126. 



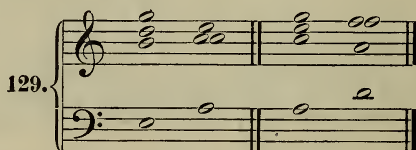
Bei einem Sequenz-Akkorde in der Grundform darf die Terz — da sie nicht Leitton ist — auch dann um zwei Stufen nach unten geführt werden, wenn sie sich in der Oberstimme befindet.

127. 

Dem Septimen-Akkorde auf der 1. Stufe gilt dieses jedoch nicht, da dessen Terz im Verhältniss zum Dreiklange der 4. Stufe auch Leitton ist.



Die Quinte darf ausserhalb der Sequenz beliebig aufgelöst werden, also auch nach oben; z. B.

129. 

§ 44. Um die Sequenz-Akkorde besser kennen zu lernen, wollen wir sie in Gruppen teilen:

a) Zwei dieser Akkorde bestehen aus einem Dur-Dreiklange und einer grossen Septime; dies sind die Akkorde der 1. und 4. Stufe.

I IV

130.

Wegen ihrer grosser Septime klingen sie äusserst hart und werden daher seltener als die Anderen benutzt.

b) Drei Sequenz-Akkorde bestehen aus Moll-Dreiklängen mit kleiner Septime; solche befinden sich auf der 2., 3 und 6. Stufe.

II III VI

131.

Sie klingen weicher als die ersten Beiden und werden infolge dessen öfter gebraucht. Von besonderer Wichtigkeit ist der Septimen-Akkord auf der 2. Stufe, dessen grosse Bedeutung uns später klar werden wird; einstweilen sei nur gesagt, dass er diese Bedeutung seiner Auflösung in den Dominant-Dreiklang (in den, nächst der Tonika, wichtigsten Akkord der Tonart) verdankt.

c) Bei dem Septimen-Akkord der 7. Stufe halte man seine zwei verschiedenen Erscheinungsformen auseinander: In der Eigenschaft als kleiner Septimen-Akkord löst er sich in den tonischen Dreiklang auf; als Sequenz-Akkord aber, wird er in den Dreiklang der 3. Stufe geführt.

Der kleine Septim.-Akk.

132.

7 5/6 6 3/4 6 2 4/6

Der Sequenz-Akk. auf des 7. St.

133.

7 5/6 3/4 2 6

Aufgaben. Schreibe und spiele alle möglichen Sequenzen in allen Dur-Tonarten und beginne die folgenden Aufgaben nicht eher zu arbeiten, als bis die Regeln der Verbindung und Auflösung der Sequenz-Akkorde vollkommen geläufig geworden sein werden.

1.

134.

5/6 6 5/6 5/6 5/6 7 3/4 6

5/6 2 5/6 2 5/6 2 5/6 5/6 6 7 6

2.

*)

3.

4.

135.

KAPITEL XVI.

Sequenz-Akkorde in Moll.

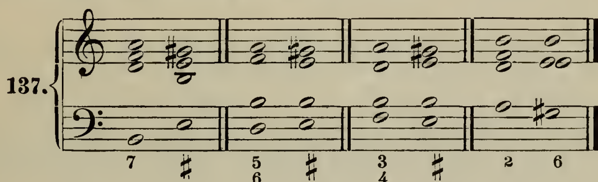
§ 45. Eine vollständige Sequenz in Moll ist aus dem Grunde nicht möglich, weil nicht alle Septimen-Akkorde in den entsprechenden Dreiklang oder Septimen-Akkord aufgelöst werden können, wie es sich weiter unten bestätigen wird. Betrachten wir uns alle auf den Stufen der Moll-Tonleiter gebauten Septimen-Akkorde, einen jeden einzeln.

*] Bei diesem Quint-Sext-Akkord kann die Septime nicht vorbereitet werden; anstatt dessen hat er aber drei Töne mit dem vor ihm stehenden Akkorde gemein, was die Vorbereitung genügend ersetzt. Ueberhaupt klingt die Folge eines Dreiklanges und Septimen-Akkordes auf ein und derselben Stufe gut sobald im Dreiklange der Grundton verdoppelt ist.

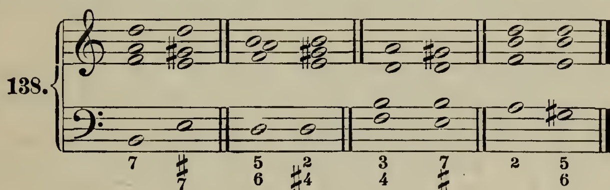


I. Der Septimen-Akkord auf der 1. Stufe kann nicht gebraucht werden, weil man anderenfalls seine Septime bei der Auflösung anderthalb Töne nach unten springen lassen müsste, was im Widerspruch mit dem eigentlichen Sinn und Zweck einer jeden „Auflösung“ steht, denn nur durch einen *melodischen* Schritt der Dissonanz nach unten in eine Konsonanz kann das durch jene Dissonanz gereizte musikalische Gefühl befriedigt, beruhigt werden.

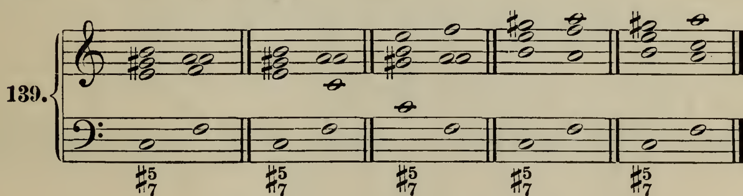
II. Der Septimen - Akkord auf der 2. Stufe löst sich regelrecht in den Dominant-Dreiklang auf und wird viel gebraucht;



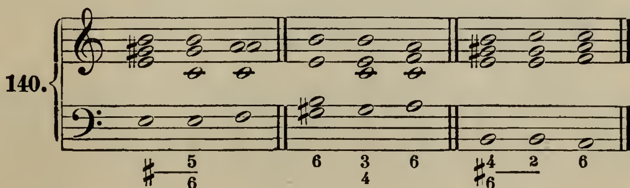
ebenso gut lässt er sich mit dem Dominant-Akkord verbinden.



III. Der Septimen-Akkord auf der 3. Stufe ist, weil er ausser der Septime einen übermässigen Dreiklang in sich schliesst, ein doppelt dissonirender Akkord; er wird aber trotzdem gebraucht, wobei seine übermässige Quinte stets einen halben Ton nach oben steigt.



Man findet ihn und seine Umkehrungen allerdings nur selten, weil die Vorbereitung seiner Dissonanzen oft Schwierigkeiten bereitet.



IV. Der Septimen-Akkord auf der 4. Stufe wird gewöhnlich in den verminderten Septimen - Akkord und nicht in den Dreiklang aufgelöst, um die Terz nicht einen übermässigen Sekundenschritt nach oben ausführen zu lassen, oder — bei ihrer Auflösung nach unten — die Verdoppelung des Grundtones (welcher ja gleichzeitig Leitton ist) im übermässigen Dreiklange zu vermeiden.

141. Auflösung in d. Dreikl. Auflösung in d. Septimen-Akk.

V. Der Septimen-Akkord auf der 6. Stufe löst sich ebenfalls vorteilhafter in den Septimen-Akkord als in den Dreiklang der 2. Stufe auf.

142. Auflös. in d. Dreiklng. Auflös. in d. Septimen-Akk.

VI. In der Eigenschaft eines Sequenz - Akkordes wird der Septimen-Akkord der 7. Stufe nicht gebraucht, weil seine Auflösung in die Harmonie der 3. Stufe viele Unbequemlichkeiten verursacht.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass eine vollständige Sequenz in Moll nicht durchführbar ist; nur ein Bruchstück dieser Sequenz, bestehend aus den Akkorden der 6., 2. u. 5., oder der 4. u. 7. Stufe ist möglich.

143.

Aufgaben

149. 1.

2.

KAPITEL XVII.

Die Harmonisation einer gegebenen Melodie.

§ 46. Das Harmonisiren einer gegebenen Melodie bietet dem Lernenden die neue Schwierigkeit, dass er dabei nicht nur für richtige Verbindung der Harmonieen Sorge zu tragen hat, sondern auch für den zweckentsprechenden, zielbewussten Gebrauch der einzelnen Akkorde. Die Melodie bietet keinen Anhaltepunkt für die Wahl eines bestimmten Akkordes; ein jeder Ton in der Melodie kann verschiedenen Akkorden angehören; doch nicht jeder dieser Akkorde würde den Forderungen der Harmonie im betreffenden Falle entsprechen. Das blosse Hineinpassen einer in der Melodie befindlichen Note in einen Akkord ist noch nicht genügend, um diesen Akkord als richtig gewählt erscheinen zu lassen. Es ist ausserdem noch darauf zu achten, dass die Melodie den zu wählenden Akkord in seiner regelrechten Verbindung mit den nebenstehenden Harmonieen nicht hindere, dass die Stimmführung eine gute sei, und endlich, dass an gewissen Stellen der Melodie besondere harmonische Formeln, z. B. *Kadenzen* Platz finden.

Wir wollen nun untersuchen, unter welchen Umständen, Bedingungen und Gesichtspunkten die Wahl dieses oder jenen Akkordes vor sich gehen muss.

§ 47. Was die richtige Benutzung der Dreiklänge in der Grundform bedingt ist uns bereits bekannt; ihre Umkehrungen aber, und ganz besonders den Quart-Sext-Akkord, müssen wir noch im Hinblick auf ihre Verwendbarkeit bei der Harmonisation gegebener Melodieen näher betrachten.

a) Der Sext-Akkord tritt bedeutend öfter auf, als alle anderen Umkehrungen. Seiner richtigen Benutzung stehen durchaus keine Hindernisse im Wege. Man trachte nur danach, ihn an solche Stellen zu setzen, bei denen sich der Bass in Bewegung befindet. Bei liegenbleibendem Basse klingt er schwächlich, welk, besonders wenn ihm ein auf derselben Bassnote gebauter Dreiklang in der Grundform folgt.

145.

b) Der Quart-Sext-Akkord kann nur in sehr wenigen Fällen wirkungsvoll verwendet werden.

Diese Fälle sind folgende:

1) Wenn im Basse der Reihe nach alle Intervalle des Dreiklanges, angefangen mit dem Grundtone, erklingen, während die Oberstimmen liegen bleiben.

146.

2) Wenn der Quart-Sext-Akkord zwischen zwei Dreiklängen in ihrer Grundform und bei liegenbleibendem Basse zu stehen kommt.

147.

Die Modifikation dieses Falles besteht darin, dass der Bass nach dem Quart-Sext-Akkord eine Stufe auf-oder abwärts steigt, und die Harmonie möglichst gebunden bleibt.

148.

In diesem Falle ist es besser, den Quart-Sext-Akkord auf den schlechten Taktteil zu bringen.

3) Wenn der Bass sich stufenweise zum Quart-Sext-Akkorde und ebenso von demselben weiter bewegt; die Quarte ist dann das Bindeglied zwischen dem Quart-Sext-Akkorde und den beiden, rechts und links neben ihm stehenden Akkorden. Ein solcher Fall kann beispielsweise eintreten, wenn der Quart-Sext-Akkord zwischen der Grundform und dem Sext-Akkord ein und desselben Dreiklanges steht.

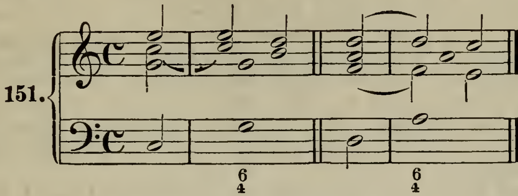
149.

Mittelst der Quarte muss er wenigstens mit einem der neben ihm stehenden Akkorde verbunden sein; von oder nach der anderen Seite muss die Quarte stufenweise fortschreiten.

150.

4) Wenn der Quart-Sext-Akkord auf gutem Taktteile und unmittelbar nach der Grundform desselben Dreiklanges, dem er angehört, aber vor dem um eine Quinte höher liegenden Dreiklange zu stehen kommt *).

151.



Ohne Zweifel giebt es auch noch andere Fälle, in welchen der Quart-Akkord verwendbar wäre; doch kann die Theorie, deren Aufgabe darin besteht, die gebräuchlichsten harmonischen Kombinationen übersichtlich zusammenzufassen, zu systematisiren, unmöglich einen jeden, in der musikalischen Praktik einzeln dastehenden Fall mit in Betracht ziehen. Es soll dem talentvollen Schüler überlassen bleiben, den Eingebungen seines musikalischen Instinktes folgend, auch über die hier angedeuteten Grenzen der Theorie hinauszugehen. Dagegen wird der weniger talentirte Lernende, welcher der Stütze greifbarer, ganz bestimmt ausgedrückter theoretischer Grundsätze bedürftig ist, gut thun, den unbequemen, einschränkenden Regeln nicht auszuweichen. Diese Regeln sind auf empirischem Wege aus der Natur der musikalischen Eigenschaften des Menschen entstanden.

§ 48. Gehen wir nun zu den dissonirenden Harmonieen über. Der Dominant-Akkord kann ungehindert in jedem Falle verwendet werden; ist seine Septime vorbereitet, so klingt er weicher, angenehmer als ohne dem. Der Dominant-Akkord in der Grundform mit seiner Auflösung in den tonischen Dreiklang bildet diejenige Form, welche unter dem Namen *Kadenz* bekannt ist. Diese Form hat die Eigenschaft eine Komposition oder einen Teil derselben wirksam abzuschliessen, namentlich wenn der Dreiklang in der Oktav-Lage auftritt. Dieser Eigenschaft wegen vermeide man die genannte Akkordfolge *inmitten* eines Musikstückes. Die Umkehrungen des Dominant-Akkordes haben dagegen nicht jenen kadenzirenden, abschliessenden Charakter und eignen sich daher mehr für die bewegungsreichen mittleren Teile einer Piece; sie sind der gebundenen, fliessenden Stimmführung sehr förderlich.

Die anderen Septimen-Akkorde, ebenso der Nonen-Akkord erfordern die Vorbereitung ihrer Dissonanzen und sind daher nur an solchen Stellen der Melodie zu gebrauchen, an welchen diese Vorbereitung möglich ist. Nur der verminderte Septimen-Akkord darf ähnlich dem Dominant-Akkord unvorbereitet auftreten; man achte aber dabei auf gute Stimmführung.

Ausserdem können überhaupt alle dissonirenden Akkorde überall da auftreten, wo die Möglichkeit ihrer richtigen Auflösung vorliegt.

Die Harmonie darf nie mit dissonirenden Akkorden überfüllt sein. Die grosse Menge solcher Akkorde ist für die richtige musikalische Oekonomie eher lästig, als notwendig. Die wahre Schönheit der Harmonie liegt in den Dreiklängen. Bei der freien Wahl der Akkorde suche der Anfänger nie nach merkwürdigen, eigentümlichen Harmonieen; dieselben sind für den fertigen Komponisten allerdings von unschätzbarem Werte, weil sie ihm die Mittel an die Hand geben, ausschliessliche, besondere Seelenstimmungen auszudrücken; aber in einer Harmonie, welche von keiner bestimmten Absicht beherrscht wird, sondern in welcher der Lernende nach absoluter und nicht relativer Schönheit strebt, ist die Anhäufung vieler gänzlich unbegründeter Dissonanzen für die Gesammtwirkung sehr nachteilig.

§ 49. Anzufangen hat man stets mit einem konsonirenden Akkorde in der Grundform. An den Schluss setze man die sogenannte *erweiterte Kadenz*, mit Ausnahme der Fälle, wo die letzten Noten der Melodie eine solche ausschliessen.

*) Hier ist der Quart-Sext-Akkord infolge von *Vorhalten* entstanden; Siehe Kapitel XXIII § 73.

Die erweiterte Kadenz besteht aus vier Akkorden, von denen die beiden letzten (die Folge der Dominante und Tonika) die Kadenz im eigentlichen Sinne des Wortes bilden, Die zwei ersten Akkorde müssen die Tonika und die Unterdominante sein. Je nachdem ob die Tonika oder die Unterdominante *zuerst* dasteht, unterscheidet man zwei Arten der erweiterten Kadenz:

A) Die Kadenz der *ersten Gattung* besteht aus folgenden Akkorden:

1) Auf schlechtem *) Taktteile steht einer der Akkorde, die zur Unterdominant-Gruppe gehören, also entweder der Dreiklang der 4. Stufe (als Grundform oder Sext-Akkord) oder der Dreiklang auf der 2. Stufe (ebenfalls als Grundform oder Sext-Akkord), oder auch—als besondere Ausnahme von den Regeln der Auflösung—der Septimen-Akkord auf der 2. Stufe in einer seiner drei ersten Formen;

2) dann folgt auf gutem Taktteile der Quart-Sext-Akkord des tonischen Dreiklanges; und zuletzt die eigentliche Kadenz, d. h.:

3) auf schlechtem Taktteile der Dominant-Akkord oder der Dominant-Dreiklang, und

4) auf gutem Taktteile die Tonika in ihrer Grundform.

Beispiele für die erweiterte Kadenz der ersten Gattung:

152. a) b) **) c)

4/6 6 4/6 7

d) ***) e)

4/6 7 6 4/6 7 7 4/6 7

f) g)

5/6 4/6 4/6 8 7 3/4 4/6 8 7

B) Die Kadenz der *zweiten Gattung* besteht aus folgender Akkordreihe:

1) Auf schlechtem Taktteile steht einer der zur Tonika-Gruppe gehörenden Akkorde — also die Dreiklänge der 1. und 6. Stufe — als Grund-od. Sext-Akkord;

2) auf gutem Taktteile folgt einer der Akkorde der Unterdominant-Gruppe (Dreiklänge der 4. oder 2. Stufe, oder auch der Septimen-Akkord der 2. Stufe) in einer der zwei ersten Formen;

---

*) Ich muss voraussetzen, dass dem Schüler die Einteilung des Taktes in gute und schlechte Taktteile (*Arsis* und *Thesis*) bekannt sei.

**) Im dreiteiligen Takt muss der Quart-Sext-Akkord den grösseren Zeitabschnitt ausfüllen

***) In zusammengesetzten Takten kann der Quart-Sext-Akkord auf den zweiten guten Taktteil fallen.

3) Dominanant-Akkord oder Dominant-Dreiklang in der Grundform; und
4) der tonische Dreiklang in der Grundform. —
Beispiele solcher Kadenzen:

153. a) b) c) d) e) f) g)

Der Fall *e* mit dem Quint-Sext-Akkorde auf gutem Taktteile ist eine der gebräuchlichsten Formen dieser Art Kadenzen.

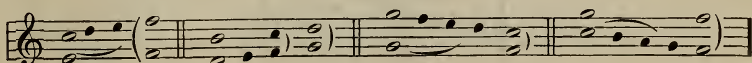
Die Kadenz muss eine *vollkommene* sein, d. h. der letzte Dreiklang muss in der Oktav- od. Quint-Lage auftreten; wenn er aber in der Terz-Lage steht, so ist die Kadenz eine *unvollkommene.*

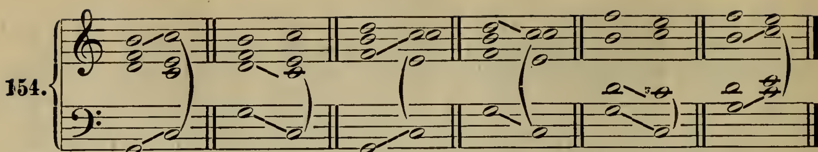
In Moll konstruirt man die erweiterte Kadenz ebenso, wie in Dur.

§ 50. Es sei dem Lernenden dringend an's Herz gelegt, von vornherein die grösste Aufmerksamkeit zur Vermeidung verbotener Quinten-u. Oktavenfolgen zu beobachten; es wird—wie ich durch langjährige Erfahrung belehrt worden bin — nichts leichter zur Gewohnheit, als das Nichtbemerken jener Fehler. Selbst der begabteste Schüler kann bei nachlässiger Arbeit leicht eine ganze Menge *offener* und *verdeckter* Quinten und Oktaven übersehen. In Betreff der verdeckten Fortschreitungen ist es jetzt an der Zeit, sie des Näheren zu betrachten*).

Im Allgemeinen können solche Fortschreitungen nicht als absolute Fehler hingestellt werden; es giebt sogar viele Fälle, wo sie nicht zu umgehen sind, z. B. bei einigen Auflösungen dissonirender Akkorde:

*] Diese Fortschreitungen werden aus dem Grunde verdeckte genannt, weil sie in den betreffenden Stimmen nicht offen auftreten, sondern nur gedacht werden können. Sie liegen in denjenigen nicht erklingenden Noten versteckt, durch welche das Intervall des Sprunges in einer oder in beiden Stimmen ausgefüllt werden kann.





Trotzdem beeinträchtigen verdeckte Fortschreitungen die Reinheit des Satzes an solchen Stellen, wo sie nicht durch eine höher stehendes harmonisches Gesetz gerechtfertigt werden können, und sind daher nach Möglichkeit zu vermeiden.

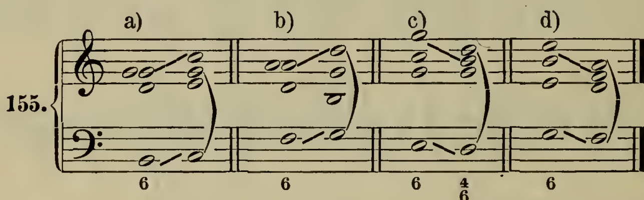
Hier mögen vielleicht einige Fingerzeige in Betreff dieses Gegenstandes am Platze sein, damit der Schüler sich vollkommene Klarheit darüber verschaffe, ob und wann er sich Ausnahmen von der Regel über verdeckte Fortschreitungen gestatten dürfe.

A) *Verdeckte Oktaven und Quinten in den äusseren Stimmen.*

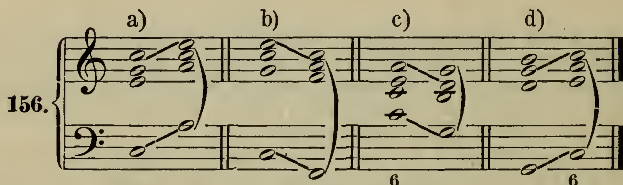
Sie fallen oft sehr unangenehm auf und werden infolge der grossen Beweglichkeit dieser Stimmen am meisten begangen.

Unbedingt zu vermeiden sind sie:

I. *Bei einem Sprunge in der Oberstimme* *).



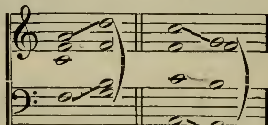
II. *Wenn alle Stimmen in gerader Bewegung fortschreiten.*



Ganz besonders hässlich klingen verdeckte Oktaven, wenn die Oktave als Verdoppelung der Quinte im Quart-Sext-Akkorde oder als Verdoppelung der Terz im Sext-Akkorde auftritt, wie im Beispiel I c., oder II d.

III. *Wenn die äusseren Stimmen Sprünge in gleicher Richtung unternehmen— selbst dann, wenn die Mittelstimmen dabei auf ihrem Platze liegen bleiben oder sich nur stufenweise fortbewegen sollten—sind verdeckte Quinten und Oktaven auch zu unterlassen.*

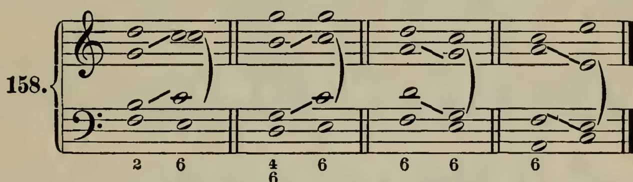
*] Trotz des Sprunges in der Oberstimme wirken aber verdeckte Fortschreitungen durchaus nicht unangenehm, wenn sie bei der Verbindung eines Dreiklanges mit dem Dominant-Akkorde entstehen und wenn dabei die Septime in einer Mittelstimme vorbereitet wird.



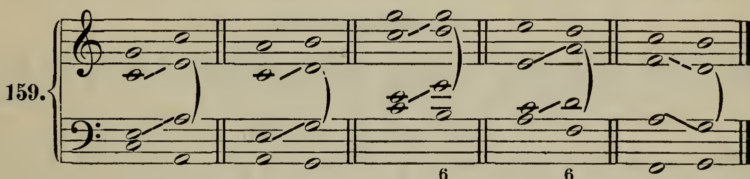


B) *Verdeckte Fortschreitungen in den inneren Stimmen.*

Hier sind die verdeckten Oktaven gänzlich ausgeschlossen, weil sie nur infolge schlechter Stimmführung entstehen können.



Verdeckte Quinten jedoch sind bei natürlicher Stimmführung gestattet.



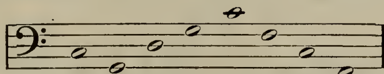
C) *Verdeckte Fortschreitungen zwischen einer inneren und einer äusseren Stimme sind dann unschön, wenn die Mittelstimme den Sprung hat.*



In den meisten anderen Fällen sind verdeckte Fortschreitungen wohl kaum zu umgehen (wie z. B. bei der Auflösung des Dominant-Akkordes), und ist dieses auch gar nicht notwendig.

Zum Schluss dieses Kapitels sei der Schüler noch einmal daran erinnert, seine ganze Aufmerksamkeit auf gute Stimmführung und vernünftige Akkordfolge zu richten. Nur unter dieser Bedingung wird er die offenen verbotenen Fortschreitungen gänzlich zu unterlassen imstande sein, die verdeckten Quinten und Oktaven aber nur in solchen Fällen begehen, wo sie in der That nicht zu vermeiden sind*).

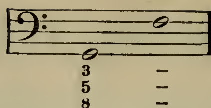
Anmerkung. Der Bass darf nicht mehrere Sprünge in gleicher Richtung nacheinander unternehmen:



Septimensprünge sind gänzlich zu unterlassen, ausgenommen die *kleine* Septime; die Oberstimmen müssen aber dabei auf ihrem Platze liegen bleiben:

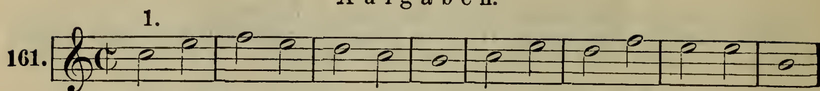
---

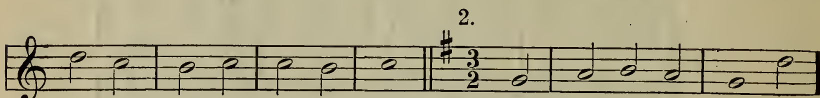
*] Die Theorie erlaubt zwei parallele Quinten, wenn die *zweite* von ihnen eine *verminderte* ist; nicht aber umgekehrt.

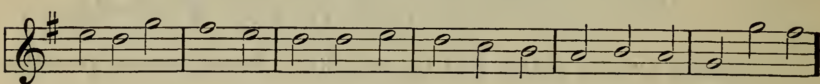


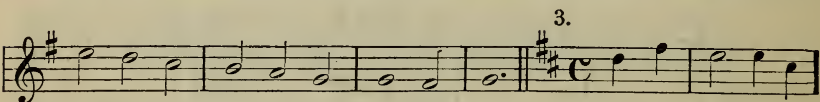
Oktavensprünge sind zulässig.

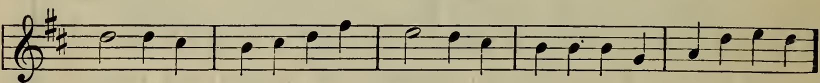
Aufgaben.

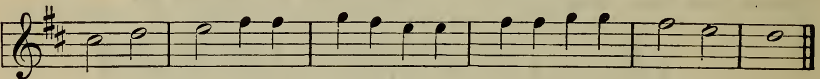


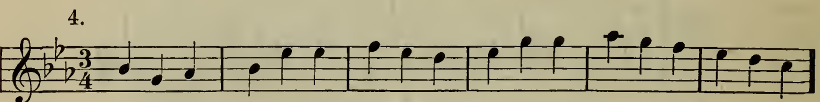


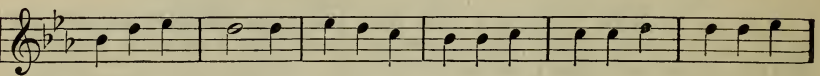


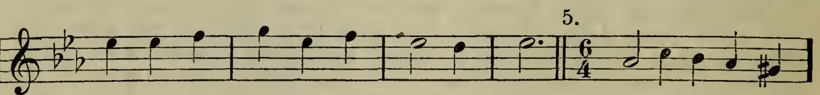




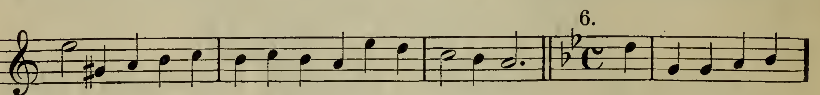




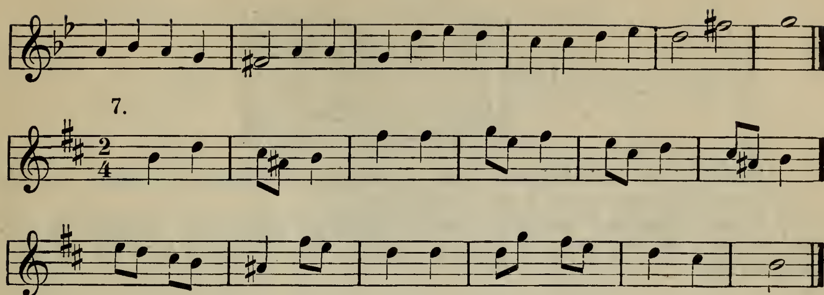












Dritter Abschnitt.

Die Modulation.

§ 51. Die Harmonie bleibt nicht immer in den Greuzen einer Tonart, sondern kann im Verlaufe einer Komposition aus der *Haupttonart* in mehr oder weniger entfernt liegende andere, d. h. *Nebentonarten* übergehen udn endlich wieder in die Haupttonart zurückkehren.

Um aus einer Tonart in eine andere zu gelangen ist es nicht genügend, einfach einige Akkorde, die nicht in das System der Haupttonart hineinpassen, erklingen zu lassen. Es ist vielmehr notwendig, die neue Tonart ganz bestimmt zu kennzeichnen; es muss also ein solcher Akkord eintreten, der nur dieser einen neu eintretenden Tonart angehört und, indem er die frühere Tonart in die neue hineinführt, diese letztere ganz genau bezeichnet.

Eine solche Uebertragung der Harmonie aus einer Tonart in eine andere mittelst eines ganz unzweifelhaft auf den Uebergang hinweisenden Akkordes heisst *Modulation.*

KAPITEL XVIII.

Die unmittelbare Modulation.

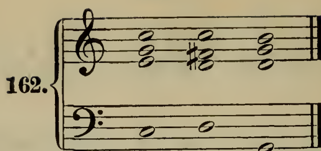
§ 52. Die Eigenschaft, ganz bestimmt auf eine Tonart hinzudeuten, besitzen alle dissonirenden Akkorde, die sich in den tonischen Dreiklang auflösen; ausserdem aber auch der Dominant-Dreiklang, wenn ihm der tonische folgt. Der wichtigste von allen modulationsfähigen Akkorden ist der Dominant-Akkord, weil er — ungeachtet seiner Auflösung in den tonischen Dreiklang — schon allein der äusseren Erscheinung nach ungeteilt nur einer einzigen Tonart angehört, was nicht auch von den anderen modulationsfähigen Akkorden behaupten kann. So kann z. B. der kleine Septimen-Akkord trotzdem er derjenigen Dur-Tonart angehört, in welcher er auf der 7. Stufe steht, aber auch ebensogut in die parallele Moll-Tonart hineinpassen, wo er sich auf der 2. Stufe befindet.

Der Dominant-Akkord gehört aber, wie gesagt, immer nur einer einzigen Tonart an.

§ 53. Betrachten wir nun die Modulationen mittelst dieses Akkordes.

Die einfachste und kürzeste Modulation würde aus nur drei Akkorden bestehen: dem tonischen Dreiklange der gegebenen Tonart, dem Dominant-Akkorde und dessen Auflösung in die Tonika der neuen Tonart.

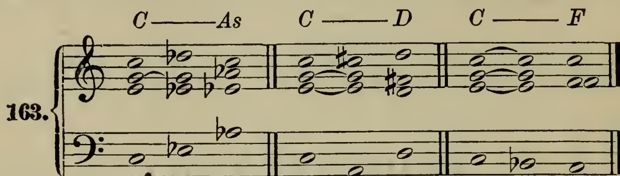
162.



Damit diese drei Akkorde gut miteinander verbunden werden, beachte man folgende zwei Regeln der Stimmführung.

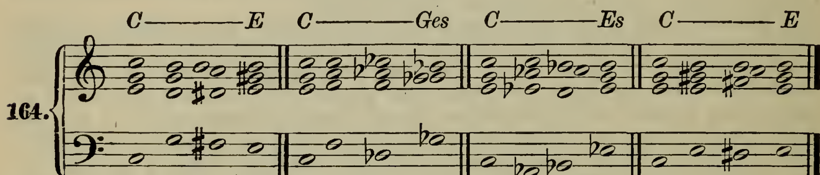
I. Der Dominant-Akkord muss wenigstens einen Ton mit dem vorhergehenden Akkorde gemein haben, welcher in derselben Stimme beizubehalten ist.

163.



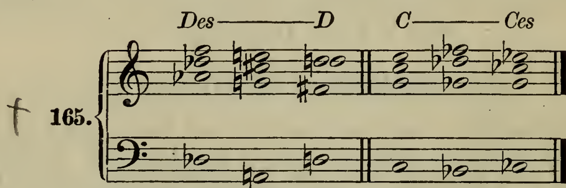
Falls der erste Dreiklang mit dem ihm folgenden modulirenden Akkorde nicht einen einzigen Ton gemein hat, so benutzt man den sogenannten *vermittelnden Akkord,* der ein Dreiklang sein muss und entweder der gegebenen Tonart, oder der neu einzutretenden, oder auch einer dritten, nicht zu weit entfernt liegenden Tonart entnommen sein kann; er muss mit dem ersten Dreiklange gut verbunden werden.

164.



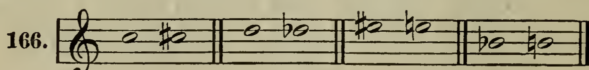
Manches Mal erscheinen die gemeinschaftlichen Töne als enharmonische Veränderungen.

165.



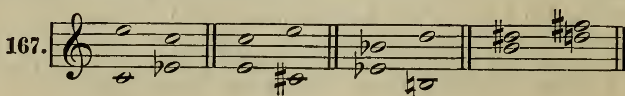
II. Zwei verschiedene Gestalten einer Stufe, d. h. ein Ton und seine chromatische Veränderung, müssen stets in ein und derselben Stimme bleiben

166.

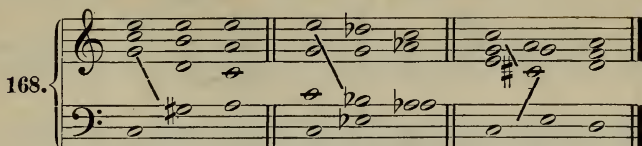


Das Nichtbefolgen dieser Regel zieht ein sehr unangenehmes Verhältniss zweier Stimmen, den *Querstand* nach sich.

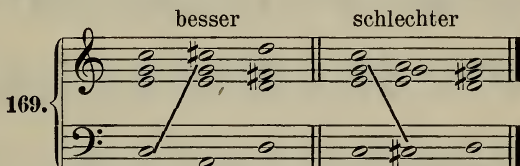
167.



In folgenden Modulationen finden wir Querstände:


168.

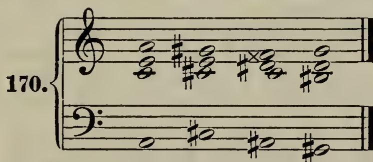
Wenn die chromatische Veränderung eines Tones den Querstand gegenüber zweien Stimmen hervorruft, so genügt es wenn eine von ihnen die Regel befolgt; dabei ist der Sprung im Basse demjenigen in einer der Oberstimmen vorzuziehen.



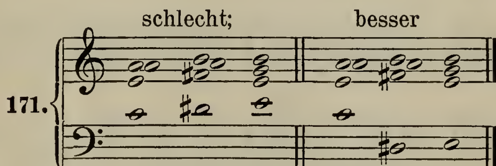
169.

Da der Dominant-Akkord in Dur derselbe wie in Moll ist, so bleibt auch die Modulation unverändert, ob sie nach Dur oder nach Moll führt.

Die Modulation von Moll aus bietet grössere Schwierigkeiten wegen der geringeren Anzahl vermittelnder Akkorde innerhalb desselben. Hier muss man sich öfter an Dreiklänge anderer Tonarten wenden; bei der Modulation um einen halben Ton nach unten, ist es sogar nicht anders möglich.

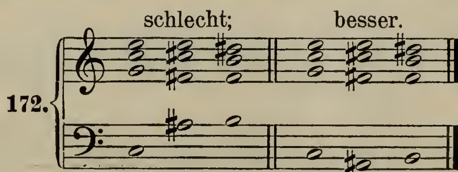

170.

§ 54. Aus dem Gesagten geht hervor, dass bei der unmittelbaren Modulation eine gute, fliessende Stimmführung die Hauptsache ist. Der Bass allein verträgt Sprünge, aber auch nicht ganz unbedingt. Sprünge auf übermässige Intervalle sind unmelodisch; anstatt deren gebrauche man lieber ihre Umkehrungen, also verminderte Intervallen-Sprünge; z. B. der übermässige Sekundenschritt wäre durch den verminderten Septimensprung zu ersetzen.



171.

An Stelle der übermässigen Sexte setze man lieber die verminderte Terz.



172.

Hier einige Modulationen aus C nach anderen Tonarten als Muster.

173. C—Des C—D C—Es

C—E C—F C—Ges C—G

C—As C—A C—B C—H

1. Aufgabe. Arbeite derartige Modulationen aus und nach den verschiedensten Dur-u. Moll-Tonarten.

§ 55. Die Modulationen mittelst anderer, sich in den tonischen Dreiklang auflösender Akkorde, unterwerfen sich im Allgemeinen denselben Regeln.

a) Der Nonen-Akkord tritt als modulirender Akkord nur selten auf, weil seiner Benutzung überhaupt Schwierigkeiten im Wege stehen.

174.

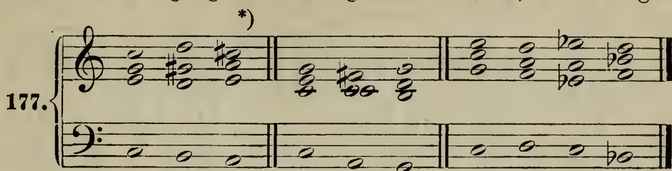
b) Mit Hilfe des kleinen Septimen-Akkordes modulirt man auch nicht oft.

175.

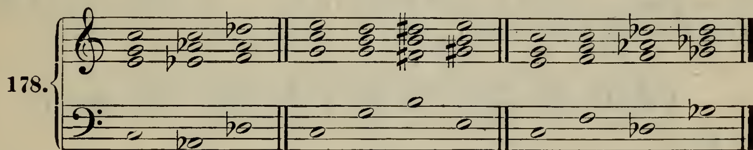
c) Der verminderte Septimen-Akkord ist dank einer seiner Eigenschaften, welche aber erst weiter unten besprochen werden soll, eines der mächtigsten Modulationsmittel.

176.

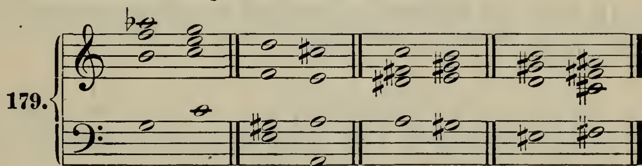
d) Die Modulation durch den Sext-Akkord des verminderten Dreiklanges der 7. Stufe (dieser Akkord ist dank dem in ihm vorhandenen Leitton auch modulationsfähig) bietet zwar einige Schwierigkeiten, wird aber trotzdem, namentlich zum Uebergang in nahe liegende Tonarten, recht oft gebraucht.



e) Mit gutem Erfolg verwendet man für die Modulation auch den Dominant-Dreiklang.



Eine Eigentümlichkeit des kleinen Nonen-u. des verminderten Septimen-Akkordes besteht darin, dass beide—obgleich nur zur Moll-Tonart gehörend—sich gleich gut nach Dur wie nach Moll auflösen können, welcher Umstand zu Modulationszwecken ausgenutzt werden darf.



Wenn es gilt, in der neu eingetretenen Tonart festen Fuss zu fassen und der ganzen Modulation einen Abschluss zu geben, setzt man eine erweiterte Kadenz hintenan.



*) In dieser Modulation haben die Akkorde ausnahmsweise keine gemeinschaftlichen Töne, was aber durch stufenweise Fortschreitungaller Stimmen genügend ersetzt wird.

Anmerkung. Im Generalbasse sind sämtliche im Schlüssel nicht vorhandene Versetzungszeichen anzugeben. Anstatt des Erhöhungszeichens findet man oft einen schrägen Strich durch die Zahl: 4, 6, 3, 2; die erhöhte Quarte wird auch oft durch 4+ ausgedrückt.

181.

§ 56. Oft fängt die Modulation direkt mit der Kadenz der ersten Gattung an. Dies geschieht, wenn der Quart-Sext-Akkord der neuen Tonart auch in der alten vorhanden ist.

182.

2. Aufgabe. Arbeite Modulationen durch den Nonen-Akkord, den kleinen Septimen-Akkord, den verminderten Septimen-Akkord, den Sext-Akkord des verminderten Dreiklanges und durch den Dominant-Dreiklang.

3. Aufgabe. Man arbeite die verschiedensten Modulationen, gebrauche dabei alle möglichen Taktarten und schliesse eine jede Modulation mit einer erweiterten Kadenz ab.

KAPITEL XIX.

Die durchgehende Modulation.

§ 57. Ausser der unmittelbaren Modulation giebt es noch eine durchgehende, welche darin besteht, dass die Harmonie nicht unmittelbar in die zum Ziel gesetzte Tonart übergeht, sondern erst diese oder jene Nebentonart berührt. Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, nach welcher Seite oder Richtung hin eine solche Abschweifung stattfinden kann; im Allgemeinen wähle man, wenn auch nicht die allernächsten Tonarten, so doch auch nicht allzuweit von der gegebenen entfernt liegende. Abweichungen vom geraden Weg *) nach der entgegengesetzten Richtung müssen immer wieder zurück-

*) Unter „gerader Weg" verstehe ich hier den Quintenkreis oder die Modulationen über die verwandten Parallel-Tonarten.

kehren und die Modulation ihrem Endziele näher bringen. Ebensowenig lässt sich bestimmen, wie lange man sich in der berührten Neben-Tonart aufzuhalten hat: es bleibt dies vollständig der persönlichen, vom musikalischen Feingefühl beeinflussten Willkür anvertraut.

Die erweiterte Kadenz setze man aber erst hinter die letzte Modulation, also wenn mann am Ziele angelangt ist.

Hier einige durchgehende Modulationen als Muster.

183.

C — *h* — *Fis*

C — *d* — *g* — *c* — *Es*

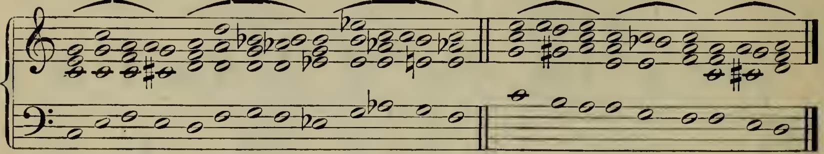
f — *C* — *f* — *As*

C — *e* — *a* — *d* — *a* — *C*

h — *D* — *g*

§ 58. Hierher gehört auch die in Form einer *Sequenz* auftretende durchgehende Modulation. Wenn sich im Motive einer Sequenz ein modulirender Akkord befindet, so braucht er bei der Wiederholung des Motives nicht wieder in derselben Richtung zu moduliren; man richtet sich dabei hauptsächlich nach dem Verwandschaftsgrade der nebeneinander zu stellenden Tonarten.

184.

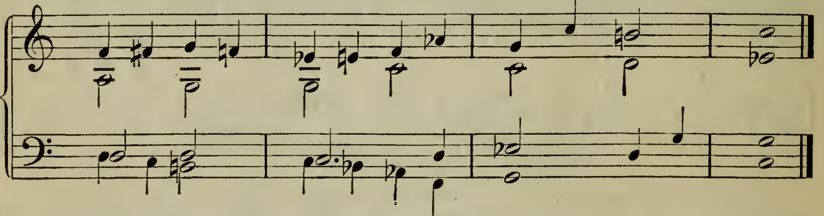


Hier einige Beispiele sequenzartiger Modulationen:

185.







Im letzten Beispiele ist die Modulation eigentümlicher Weise erst im fünften Takte mit Bestimmtheit zu erkennen, während sie in den ersten vier Takten nur leichthin die Tonarten a, F u. d mittelst der Septimen-Akkorde der 2. Stufe und ihrer Auflösung in die Dominant-Dreiklänge an deutet.

§ 59. Es giebt auch solche Sequenzen, in denen jeder Akkord eine Modulation ist. Dieses ist der Fall, wenn Dominant-Akkorde oder andere sich in die Tonika auflösende Akkorde einer dem anderen folgen, dabei stetig um eine Quinte fallend oder um eine Quarte steigend, ähulich wie es in der Se-

quenz innerhalb einer Tonart ist. In dieser Sequenz löst sich ein jeder Akkord in einen selbst nach Auflösung verlangenden Akkord auf, während er gleichzeitig die Auflösung seines Vorgängers ist.

186.

Hätten wir fünf Stimmen zu unserer Verfügung, so könnten wir eine ebensolche Sequenz aus einer Reihe von sich in einander auflösenden Nonen-Akkorden bilden; bei vier Stimmen ist das aber nicht möglich, weil sich die None in die Quinte des nächstfolgenden Akkordes auflösen muss. Im vierstimmigen Nonen-Akkorde muss aber, bekanntlich, gerade die Quinte wegbleiben, weil kein anderes Intervall in demselben entbehrt werden kann.

187.

Im folgenden Beispiele ist eine Sequenz aus lauter Septimen-Akkorden der 7. Stufe dargestellt.

188.

Alle diese Sequenzen können auch in der durchgehenden Modulation Verwendung finden *).

C———F B Es As———G

189.

——D——E A D G C F——

Aufgabe. Komponire zahlreiche modulirende Sequenzen.

KAPITEL XX.

Harmonisation gegebener Melodieen mit Modulationen.

§ 60. Wenn in einer gegebenen Melodie Noten mit Vorzeichen, welche nicht im Schlüssel angegeben sind, vorkommen, so bedeutet dieses, dass an der betreffenden Stelle die Melodie nach einer anderen Tonart modulirt. Die Wahl dieser oder jener Tonart hängt dabei von der Berücksichtigung verschiedener Umstände ab. Wenn wir die Note mit dem Vorzeichen als ein Intervall des Dominant-Akkordes oder eines anderen modulirenden Akkordes betrachten wollen, so muss dieser Akkord so gewählt sein, dass die nächste Note der Melodie seine richtige Auflösung ermöglicht. Ausserdem beachte man die grössere oder geringere Entfernung der zu wählenden Tonart von der Haupttonart.

In so kleinen Musikstücken, wie es die Aufgaben dieses Lehrbuches sind, vermeide man Modulationen nach entfernten Tonarten. Endlich ist auch der weitere Verlauf der Melodie nicht ohne Einfluss auf die Wahl dieser oder jener Tonart. Wenn wir beispielsweise in einer C-dur-Melodie auf ein *cis* stossen, welchem ein *d* folgt,—in was für eine Tonart würden wir dann am besten moduliren? Die Note *cis* ermöglicht — da sie vor einem *d* steht—drei verschiedene Modulationen: nach D-dur, d-moll und h-moll.

C———D C———d C———h

191.

---

*) Dazu gehört auch die Nacheinanderfolge von Dominant-Dreiklängen.

190.

Die zweite dieser drei Tonarten ist die nächstliegende, weil der a-moll-Dreiklang in der Tonart C-dur enthalten ist. Dessen ungeachtet dürfen wir aber auch eine der beiden anderen Tonarten wählen, wenn es unter Berücksichtigung des weiteren Verlaufes der Melodie zweckmässig erscheinen sollte.

192. 1) 2) 3)

Im ersten Falle müsste man nach d-moll, im zweiten nach D-dur und im dritten nach h-moll moduliren.

Wenn die Melodie aber keinen Anhaltepunkt zur Wahl einer bestimmten Tonart bietet, so hängt diese Wahl lediglich von der Willkür des musikalischen Gefühles ab. Im folgenden Beispiele ist die Modulation nach G ebenso gut wie die nach e, weil diese beiden Tonarten von der gegebenen gleich weit entfernt liegen.

193. *C* —— *G* *C* —— *e*

Manches Mal muss eine Modulation auch trotz der Abwesenheit eines sichtbaren Zeichens stattfinden. Im vierten Takte der folgenden Melodie deutet z. B. die Note d darauf hin, dass der Modulation nach e-moll eine solche nach G-dur folgen muss.

194.

Endlich können Modulationen auch dann vorkommen, wenn die gegebene Melodie dieselben nicht direkt erheischt.

195. *C* —— *a* —— *F* —— *B* —— *a* *) —— *g* —— *F*

u. s. w.

*) Diese Stelle weist die Eigentümlichkeit auf, dass die Modulation nach a-moll durch den Septimen-Akkord der 2. Stufe, welcher sich in den Dominant-Akkord auflöst, geschieht.

Aufgaben.

1.

196.

2.

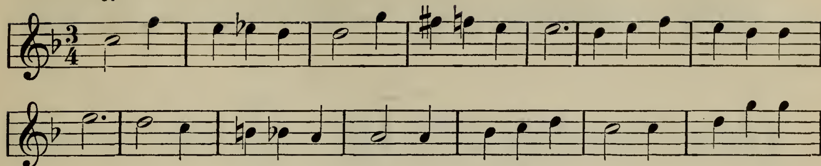
3.

4. *)

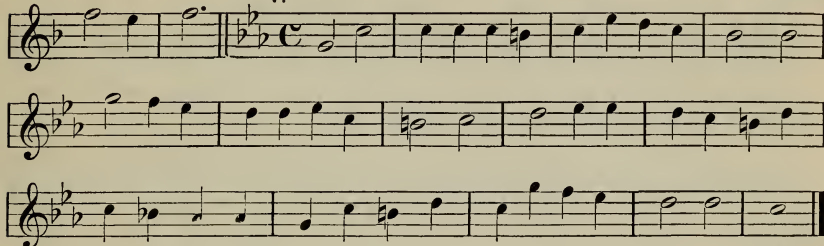
5.

*) Vorkommende ganze Noten in der Melodie erfordern durchaus nicht ebenso lange Noten in den anderen Stimmen. Die später eintretende Viertelbewegung der Melodie weist im vorliegenden Falle vielmehr darauf hin, dass diese Viertelbewegung schon in den beiden ersten Takten am Platze wäre und dass die lange ausgehaltene Note der Oberstimme nur der gemeinschaftliche Ton mehrerer Akkorde sei.

6.



7.

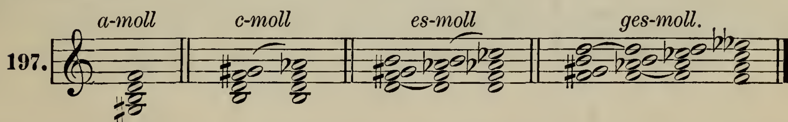


KAPITEL XXI.

Die Enharmonik des verminderten Septimen-Akkordes.

§ 61. Der verminderte Septimen-Akkord besteht aus drei übereinander gebauten kleinen Terzen. Bei seinen Umkehrungen erhalten wir an Stelle der kleinen Terzen die ihnen enharmonisch gleichen übermässigen Sekunden. Wenn wir nun diese übermässigen Sekunden in kleine Terzen verwandeln, so erhalten wir aus jeder enharmonisch veränderten Umkehrung eines gegebenen verminderten Septimen-Akkordes einen neuen verminderten Septimen-Akkord.

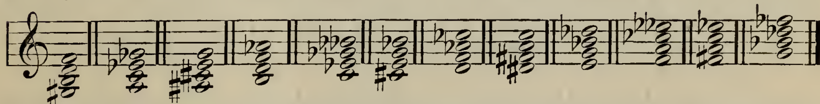
197.



Also ein jeder verminderte Septimen-Akkord ist stets dreien anderen verminderten Septimen-Akkorden gleich. Da wir aber zwölf Tonarten kennen, so geht daraus hervor, dass es nur drei *verschieden klingende* verminderte Septimen-Akkorde giebt.

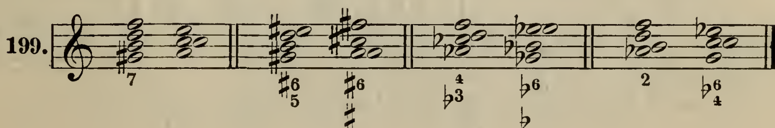
198.

1. 2. 3. 1. 2 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



Ein jeder verminderte Septimen-Akkord kann somit dank der enharmonischen Veränderung seiner Intervalle in vier verschiedene Dreiklänge aufgelöst werden.

199.



Je nachdem, welchen Ton des verminderten Septimen-Akkordes man als seine Septime betrachtet, kann dieser Akkord in vier verschiedene Dominant-Akkorde umgewandelt werden.

200.

Nun wollen wir versuchen, diese Fähigkeit des verminderten Septimen-Akkordes zu Modulationszwecken auszunutzen.

201.

Aufgabe. Man modulire aus verschiedenen Tonarten nach je vier anderen Tonarten mittelst der Enharmonik des verminderten Septimen-Akkordes.

KAPITEL XXII.

Der Orgelpunkt.

§ 62. Wenn die Modulation im Verlaufe eines Musikstückes sich so weit von der Haupttonart entfernt hat, dass eine gewöhnliche erweiterte Kadenz nicht genügen würde, um der Haupttonart ihre ursprüngliche Geltung wieder zu verschaffen, so bedient man sich des sogenannten *Orgelpunktes* oder *Pedales* *). Diese harmonische Form ist nichts anderes als die weitere Entwickelung der gewöhnlichen Kadenz der ersten Gattung. Diese Kadenz der ersten Gattung hat deshalb einen abschliessenden Charakter, weil sie aus den drei wichtigsten Akkorden der Tonart (Tonika, Unterdominante u. Dominante) besteht und dadurch den ganzen Inhalt dieser Tonart erschöpft. Trotzdem genügt sie aber-wie gesagt—nicht, um nach vielen modulatorischen Abschweifungen die Haupttonart vollständig in ihre Rechte wieder einzusetzen. Um Letzteres zu erreichen, müsste man die beiden letzten Noten des Basses in der gewöhnlichen Kadenz verlängern und auf diesen Noten verschiedene nicht zu ihnen gehörende Harmonieen der Haupttonart oder sogar der nächstliegenden Nebentonarten aufbauen. Die eigentliche Kadenz bliebe dabei unverändert aus Dominante und Tonika bestehen, nur würde sie in ihrer Wirkung durch die mit der Bassnote nicht harmonirenden Akkorde bedeutend verstärkt werden.

Der Orgelpunkt kann demnach 1) auf der Dominante und 2) auf der Tonika aufgebaut werden.

§ 63. Im Orgelpunkt auf der Dominante können ausser der Harmonie der Haupttonart auch noch Modulationen in die Tonart der *Dominante*, in diejenige der *Dominante von der Dominante*, d. h. in die Tonart der 2. Stufe (meistens in Moll) und in die Tonart der *Unterdominante* vorkommen. Der Orgelpunkt auf der Dominante muss—da er doch nur eine Ausdehnung, Ausbreitung der gewöhnlichen Kadenz ist—mit dem Quart-Sext-Akkorde des tonischen Dreiklanges beginnen und mit dem Dreiklange der 5. Stufe oder dem Dominant-Akkorde schliessen.

202.



In Moll kommt der Orgelpunkt seltener vor, weist mehr Modulationen auf und schliesst sehr oft mit dem Dur-Dreiklange. Die Grenzen der zulässigen Modulationen sind für den Orgelpunkt in Moll dieselben wie für denjenigen in Dur; nur wird die Dominant-Tonart in Dur, die Unterdominant-Tonart dagegen in Moll genommen.

---

*) Das *Pedal* ist eine an der Orgel angebrachte Tastatur, welche für die tiefsten Töne bestimmt ist und durch Treten mit den Füssen zum Erklingen gebracht wird.

203.

Da der Bass beim Orgelpunkt unbeweglich liegen bleibt, so sind im vierstimmigen Satze für die Akkorde nur drei Stimmen übrig; für den Tenor soll dass aber kein Grund sein, nun alle Eigenschaften des Basses auf sich zu nehmen; er bleibe nur in der für die Mittelstimmen charakteristischen ruhigen Bewegung.

In Dreiklängen wird am besten die *Quinte* weggelassen.

§ 64. Beim Orgelpunkte auf der Tonika darf die Harmonie in die *Dominante* (meist in Moll), in die *Unterdominante* oder in die *Unterdominante von der Unterdominante,* d. h. in die um einen ganzen Ton tiefer liegende Tonart, moduliren.

204.

In Moll bleiben die Modulationen dieselben. nur die Unterdominante der Unterdominante wird gewöhnlich als Moll genommen.

205.

Dem Orgelpunkte auf der Dominante folgt oft der auf der Tonika.

206.

Anmerkung. Die Bezeichnung der durch den Orgelpunkt entstehenden Zusammenklänge im Generalbasse ist so komplizirt, dass sie nur in den seltensten Fällen überhaupt vorgenommen wird. Im Generalbasse alter Partituren findet man oft nur eine für die Orgel bestimmte Note, unter welcher die Worte „*tasto solo*“ stehen.

Der Orgelpunkt auf der Tonika endigt oft mit dem sogenannten *Kirchen-od. Plagial-Schluss*, welcher in der Folge des tonischen Dreiklanges auf den Unterdominant-Dreiklang besteht.

207.

Aufgaben. Man übe sich im Aufbauen von Orgelpunkten, namentlich in Dur; auch schreibe man durchgehende Modulationen und schliesse sie mit Orgelpunkten auf Dominante und Tonika ab.

§ 65. Obgleich der Orgelpunkt seinen Ursprung in der erweiterten Kadenz hat und deshalb gewöhnlich erst am Schlusse einer Komposition vorkommt, findet man ihn doch auch am Anfang oder in der Mitte eines Musikstückes. In den meisten dieser Fälle ist er auf der Tonika aufgebaut und nur von kurzer Dauer.

208.

Der erste und der letzte Akkord dieser Orgelpunkte muss mit der Bassnote harmoniren.

§ 66. Der Orgelpunkt oder das Pedal gehört zwar—wie der Name schon besagt—in die Bassstimme, doch giebt es in der Harmonie eine ihm ähnliche Erscheinung, welche darin besteht, dass ein Ton in einer der drei Oberstimmen lange ausgehalten wird, und ebenfalls Orgelpunkt genannt wird. In den anderen Stimmen dürfen auch hier hin und wieder diesem Tone fremde Harmonieen erklingen, aber nur bei fliessender, stufenweiser Stimmführung; der letzte und erste Akkord muss mit der ausgehaltenen Note harmoniren.

209.



§ 67. Zum Schluss sei noch der gleichzeitig auf Tonika und Dominante aufgebaute Orgelpunkt erwähnt, welcher namentlich in Musikstücken pastoralen (ländlichen) Charakters oft Verwendung findet.



Die in den §§ 66 und 67 angeführten Orgelpunkte möge der Lernende sich merken, ohne in seinen Arbeiten Gebrauch davon zu machen; der erstere dieser Orgelpunkte erfordert bedeutende Erfahrung und Gewandtheit in der Stimmführung, was von einem Anfänger noch nicht verlangt werden kann; während der zweite nur in der Opern-u. sinfonischen Musik vorkommt



ZWEITER TEIL.

Zufällige harmonische Formen.

§ 68. Ausser den selbständigen harmonischen Zusammenklängen kommen in der Musik solche Tonkombinationen vor, welche nicht Akkorde genannt werden können, weil sie nicht aus systematisch übereinander gebauten Tönen bestehen, sondern zufällig durch melodische Bewegung der Stimmen entstanden sind, das Wesen der Harmonie aber durchaus nicht verändern.

Solche melodische Abweichungen der Stimmen vom Akkorde entstehen entweder durch ungleichzeitiges Eintreten der in den betreffenden Akkord hineingehörenden Töne — wie bei den *Vorhalten* und *Vorausnahmen,* — oder durch Eindringen fremder, nicht in den Akkord hineinpassender Töne—wie es die *Durchgangs*-und *Wechselnoten* sind.

Erster Abschnitt.

KAPITEL XXIII.

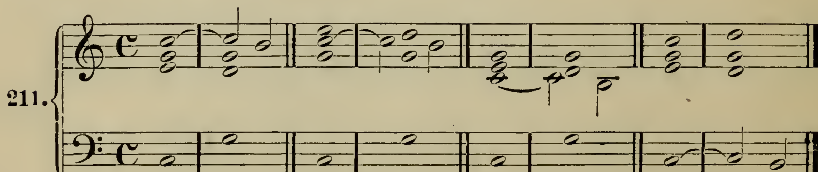
Der Vorhalt.

§ 69. Der Vorhalt besteht darin, dass nicht alle Stimmen gleichzeitig in einen Akkord eintreten, sondern eine oder mehrere derselben zu spät kommen (vorgehalten werden), wodurch Dissonanzen entstehen, welche ihre Auflösung in diesem Akkorde finden.

Vorhalte findet man in allen vier Stimmen und zwar an solchen Stellen, wo die betreffende Stimme um eine Stufe aufwärts oder abwärts steigt. Es kann also 1) *Vorhalte von oben nach unten* und 2) *Vorhalte von unten nach oben* geben.

§ 70. 1) Der Vorhalt von oben nach unten findet sich da, wo die Stimme um eine Stufe abwärts fortschreitet, einerlei ob dieser Schritt eine *grosse* oder eine *kleine* Sekunde ist. Der Vorhalt muss *vorbereitet* und *aufgelöst* werden. Seine Vorbereitung besteht darin, dass die Note, welche ihn bildet, im vorhergehenden Akkord in derselben Stimme vorhanden ist, und seine Auflösung—darin, dass er—weil er doch eine Dissonanz ist—eine Stufe nach unten geführt wird.

Infolgedessen befindet sich der Vorhalt stets auf relativ gutem, seine Auflösung aber auf relativ schlechtem Taktteil.

211. 

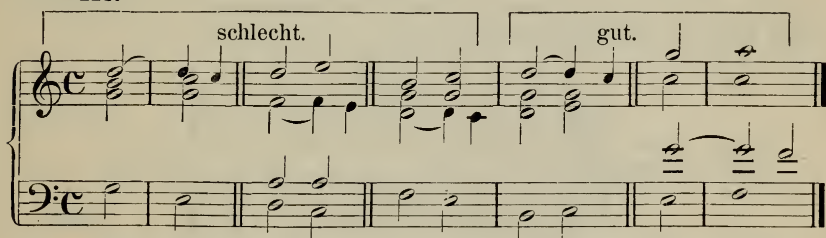
Im dreiteiligen Takte fällt die Auflösung auf den zweiten schlechten Taktteil, ausgenommen den Fall, dass auf diesen Taktteil ein neuer Akkord kommt.

212.



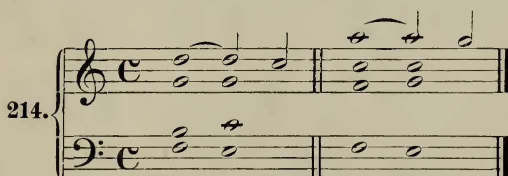
§ 71. Wenn die Note, in welche sich der Vorhalt auflösen muss, bereits in einer der drei Oberstimmen vorhanden ist, so darf der Vorhalt *nicht stattfinden.* Der Grund dieses Verbotes liegt darin, dass dem musikalischen Gefühl die Dissonanz des Vorhaltes nur dann angenehm ist, wenn sie sich in einen solchen Ton auflöst, dessen Notwendigkeit das Ohr lebhaft empfindet, der aber dem Akkorde noch fehlt. Der Bass macht eine Ausnahme hiervon, da er der Auflösung des Vorhaltes in seine Note nicht hinderlich ist.

213.



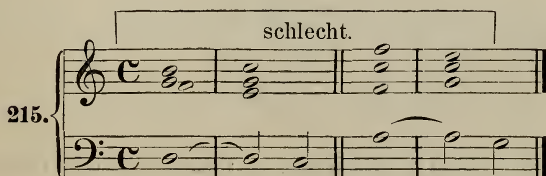
In seltenen Fällen kann eine solche Ausnahme auch im Tenor vorkommen. So darf sich z. B. im Sext-Akkorde der in der Oberstimme befindliche Vorhalt in die im Tenor bereits vorhandene Note auflösen, wenn diese Note die Verdoppelung des Grundtones oder der Quinte ist, und wenn die betreffenden Stimmen um eine None und nicht um eine Sekunde auseinander liegen.

214.

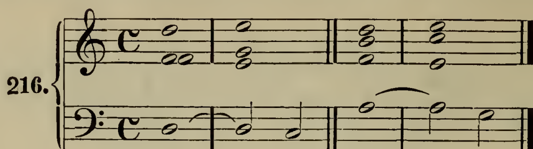


§ 72. Im Basse selbst sind Vorhalte seltener, weil bei Dreiklängen in der Grundform und bei Quart-Sext-Akkorden die Bassnote fast immer durch eine Oberstimme verdoppelt, und daher die Beobachtung obiger Regel unmöglich ist

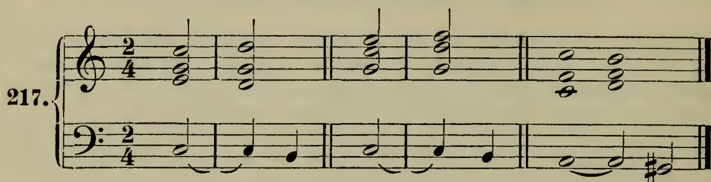
215.



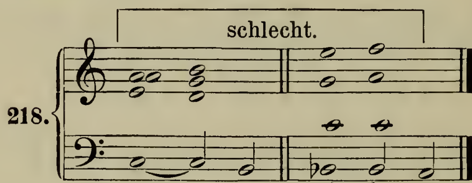
Somit darf der Vorhalt im Bass nur in denjenigen seltenen Fällen auftreten, in welchen die Bassnote nicht verdoppelt ist.


216.

In denjenigen Akkorden, deren Terz (od. die 7. Tonleiterstufe) im Basse liegt, klingt der Vorhalt in dieser Stimme sehr gut.

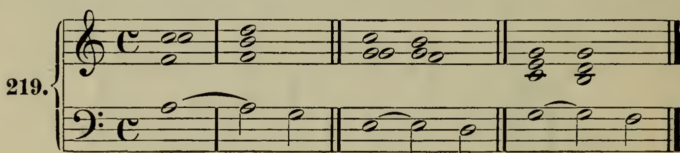

217.

Selbstredend ist aber der Vorhalt in der Bassstimme dann unbedingt verboten, wenn die Terz dieser Akkorde—den Forderungen der Stimmführung Folge leistend—verdoppelt werden muss.



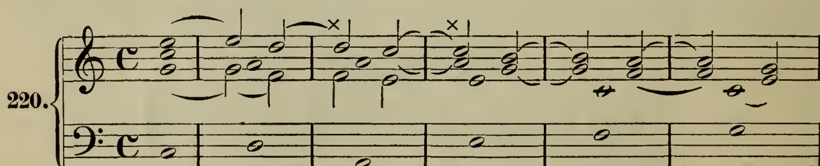
218.

Bei dem Dominant-Akkorde in der Grundform und seinen beiden ersten Umkehrungen trifft man den Vorhalt im Basse nicht selten; bei dem Sekund-Akkorde verliert er aber seinen dissonirenden Charakter, weil durch ihn aus dem Sekund-Akkord der Dreiklang auf der Dominante wird *).

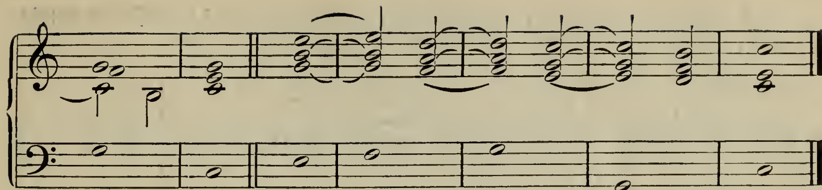

219.

In den anderen Septimen-Akkorden—mit Ausnahme der auf der 2. und 7. Stufe—klingt der Vorhalt im Basse sehr scharf und ist daher nur selten zu finden.

§ 73. Vorhalte können auch in zwei und drei Stimmen zugleich auftreten.

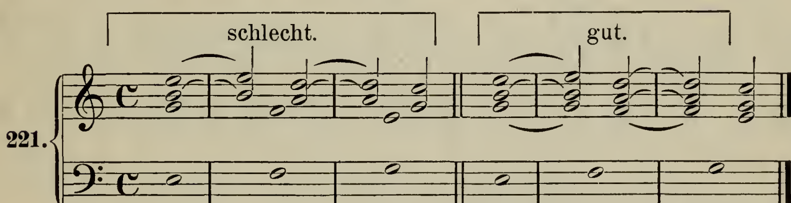

220.

*) Der Septimen-Vorhalt macht überhaupt nicht den Eindruck eines Vorhaltes, auch wenn er in einer anderen Stimme auftritt.

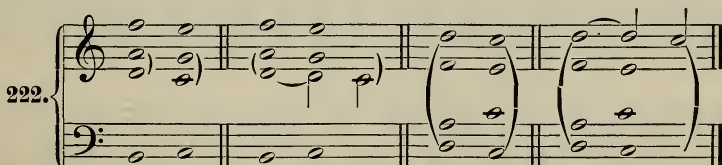


Die mit Kreuzen angemerkten Vorhalte bilden jene Quart-Sext-Akkorde, von welchen in § 47 Punkt 4 die Rede war.

Gleichzeitige Vorhalte in zwei Stimmen sind nur dann zulässig, wenn sich die beiden Stimmen in parallelen Terzen oder Sexten bewegen. Parallele Quarten klingen—wenn sie nicht von einer dritten Stimme in gleicher Richtung begleitet werden—fast ebenso hässlich wie parallele Quinten.



§ 74. Fehlerhafte Fortschreitungen werden durch den Vorhalt nicht aufgehoben.



Anmerkung. Ehe wir an die Lösung folgender Aufgaben schreiten, mögen hier einige Worte über die Art und Weise der Bezifferung des Vorhaltes Platz finden. Bei der Grundform des Dreiklanges genügt es, die Stimme, in welcher sich der Vorhalt befindet, durch Zahlen auszudrücken, wenngleich eine genauere Bezeichnung durchaus nicht verboten werden soll.





Bei Umkehrungen der Dreiklänge und bei Septimen-Akkorden muss der Vorhalt, sowie der Akkord selbst deutlich angegeben werden.

224.

Vorhalte in zwei und drei Stimmen:

225.

Vorhalte im Bass können auf zwei verschiedene Arten bezeichnet werden:

a) man schreibt alle Intervalle, welche durch den Vorhalt entstehen, in Zahlen auf und setzt bei der Auflösung wagerechte Striche unter die Bassnote; oder

b) umgekehrt, die den betreffenden Akkord bezeichnenden Zahlen werden unter die Auflösung geschrieben, während man unter den Vorhalt schräge Striche setzt.

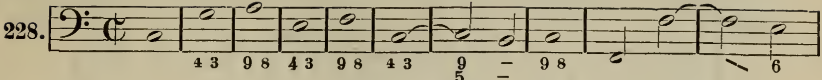
Erste Art der Bezeichnung.

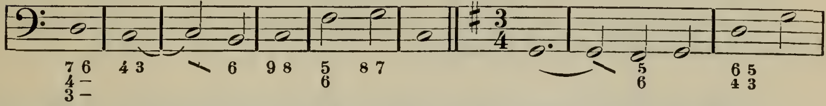
226.

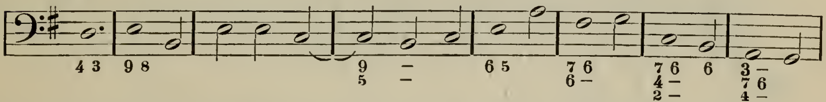
Zweite Art.

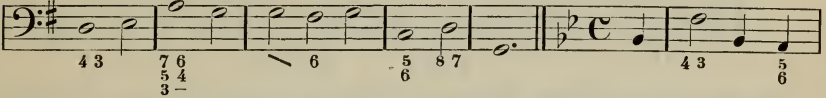
227.

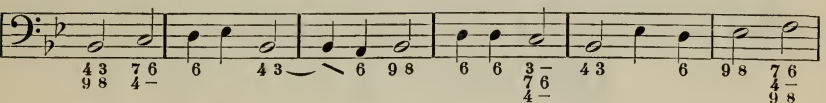
Aufgaben.

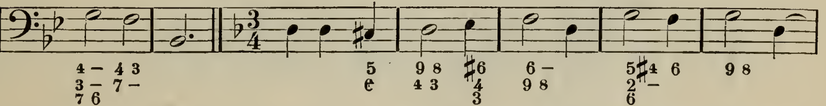


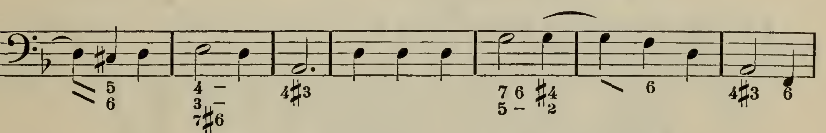


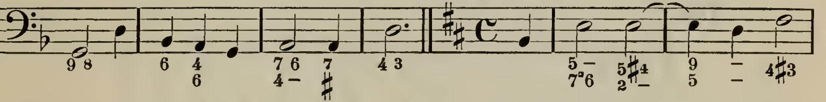


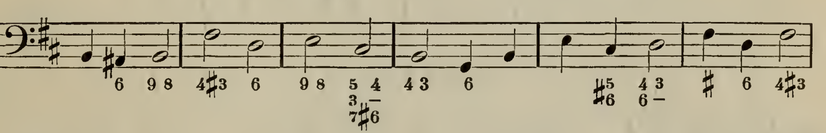


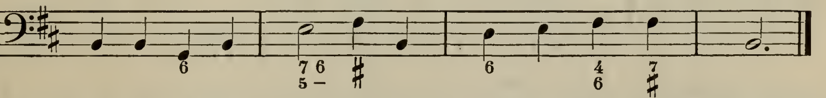




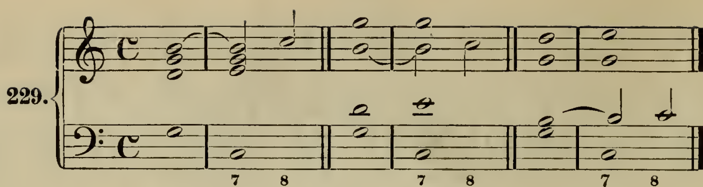




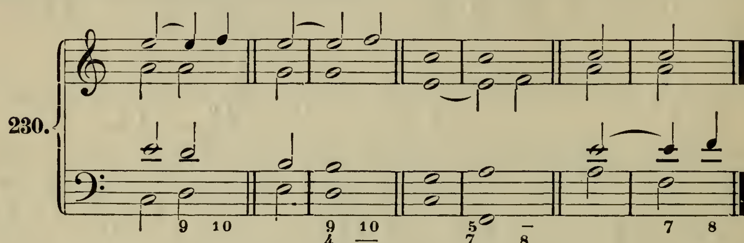




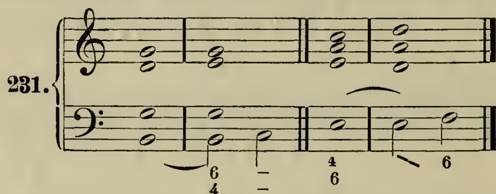
§ 75. 2) Der Vorhalt von unten nach oben ist weniger natürlich. Unser Ohr findet meist nur dann Wohlgefallen an einer Dissonanz, wenn dieselbe sich in eine Konsonanz *hinabbewegt*. Aus diesem Grunde kommen Vorhalte von unten nach oben nur selten vor und können nur in sehr wenigen Fällen zur Verschönerung der Harmonie beitragen. Am gebräuchlichsten ist der Vorhalt von unten nach oben bei der Bewegung des Leittones in die Tonika.



Ueberhaupt klingt der Vorhalt von unten nach oben am besten bei einem kleinen Sekundenschritt der Stimme.



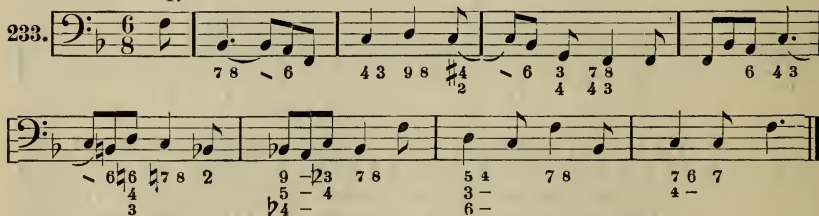
Im Basse kommt dieser Vorhalt nur äusserst selten vor, und auch dann nur dort, wo der Bass nicht durch eine der Oberstimmen verdoppelt ist.



§ 76. Die Vereinigung beider Arten der Vorhalte in einem Akkorde ist mitunter sehr wohlklingend.



Aufgabe I.



*) In diesem Falle könnte keiner der beiden Vorhalte einzeln auftreten (siehe die in § 71 angeführte Regel).

2.

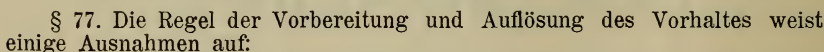
3.

4.

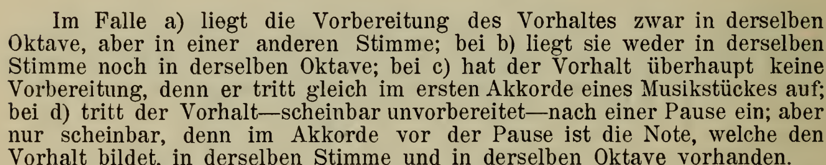
Aufgabe II. Folgende Melodieen sind mit Benutzung zahlreicher, genau im Generalbasse zu bezeichnender Vorhalte zu harmonisiren.

234. 1.

2.



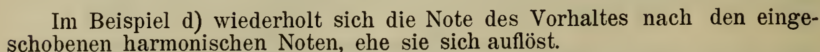
§ 77. Die Regel der Vorbereitung und Auflösung des Vorhaltes weist einige Ausnahmen auf:



Im Falle a) liegt die Vorbereitung des Vorhaltes zwar in derselben Oktave, aber in einer anderen Stimme; bei b) liegt sie weder in derselben Stimme noch in derselben Oktave; bei c) hat der Vorhalt überhaupt keine Vorbereitung, denn er tritt gleich im ersten Akkorde eines Musikstückes auf; bei d) tritt der Vorhalt—scheinbar unvorbereitet—nach einer Pause ein; aber nur scheinbar, denn im Akkorde vor der Pause ist die Note, welche den Vorhalt bildet, in derselben Stimme und in derselben Oktave vorhanden.

Folgende Ausnahmefälle können bei der Auflösung des Vorhaltes vorkommen:

1) Zwischen den Vorhalt und seine Auflösung wird eine oder mehrere in den Akkord hineingehörender Noten (harmonischer Noten) eingeschoben.



Im Beispiel d) wiederholt sich die Note des Vorhaltes nach den eingeschobenen harmonischen Noten, ehe sie sich auflöst.

2) Der Vorhalt löst sich mittelst Sprunges in eine andere, als die ihm eigentlich zukommende Note des Akkordes auf: z. B.

237.

3) Während sich der Vorhalt regelrecht auflöst, bilden die anderen Stimmen einen neuen Akkord.

238.

Der Lernende möge sich diese ausnahmsweise vorkommenden Formen der Vorhalte merken und dieselben auch das eine oder andere Mal in seinen zukünftigen Arbeiten verwenden, wenn er durch seine Phantasie oder sein musikalisches Gefühl dazu aufgefordert werden sollte.

Für diese Vorhalte besondere Aufgaben zu bieten, halte ich für unnötig.

KAPITEL XXIV.

Die Vorausnahme.

§ 78. Die Vorausnahme ist eine melodische Veränderung des Akkordes, welche darin besteht, dass in einer oder mehreren Stimmen die ihnen erst im folgenden Akkorde zukommenden Noten vorzeitig erscheinen. Also die Vorausnahme ist das gerade Gegenteil des Vorhaltes, hat aber lange nicht die Bedeutung des letzteren.

Die Vorausnahme darf nie grössere Taktteile ausfüllen; im Gegenteil, ihr eigentlicher Zweck ist die Belebung des Rytmus durch Zerkleinern längerer Noten.

238.

Die Vorausnahme tritt entweder einzeln auf, wie im letzten Beispiel, oder reihenweise, eine der anderen folgend.

240.

Der Vorhalt und die Vorausnahme können gleichzeitig in ein und demselben Akkorde vorkommen; die Vorausnahme muss aber kürzer sein, als der Vorhalt.

241.

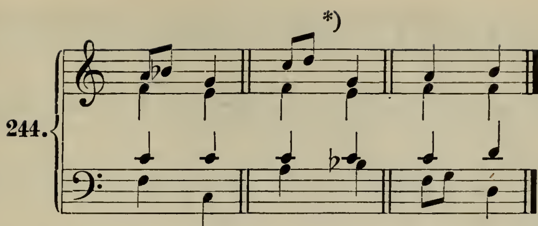
§ 79. Es wurde schon gesagt, dass die Vorausnahme als das gerade Gegenteil des Vorhaltes zu betrachten sei; das ist jedoch nicht wörtlich zu verstehen; die Vorausnahme kann beispielsweise—wie auch der Vorhalt—mittelst Sprunges genommen werden.

242.

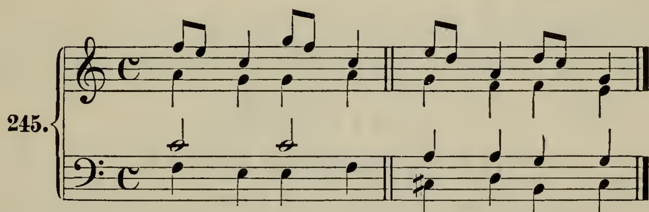
Als Vorausnahme darf auch eine beliebige andere Note des zu nehmenden Akkordes auftreten.

243.

Als Vorausnahme gilt in manchen Fällen auch eine solche Note, die im nächstfolgenden Akkorde garnicht vorkommt, deren Vorhandensein aber daselbst möglich wäre.



§ 80. Viel Aehnlichkeit mit der Vorausnahme hat die sogenannte *Kambiata*; das ist eine solche Note, welche um eine Stufe tiefer liegt, als eine harmonische und mit einem Sprung in die nächstfolgende harmonische Note übergeht:



§ 81. Es giebt eine synkopenartige Bewegung der drei Oberstimmen gegen den Bass, welche entweder eine Reihe von Vorhalten, oder Vorausnahmen entstehen lässt, jenachdem ob der Bass oder die Oberstimmen auf gute Taktteile fallen.

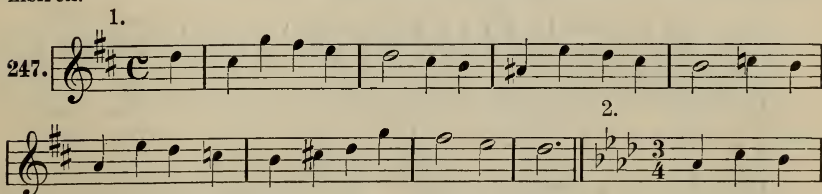




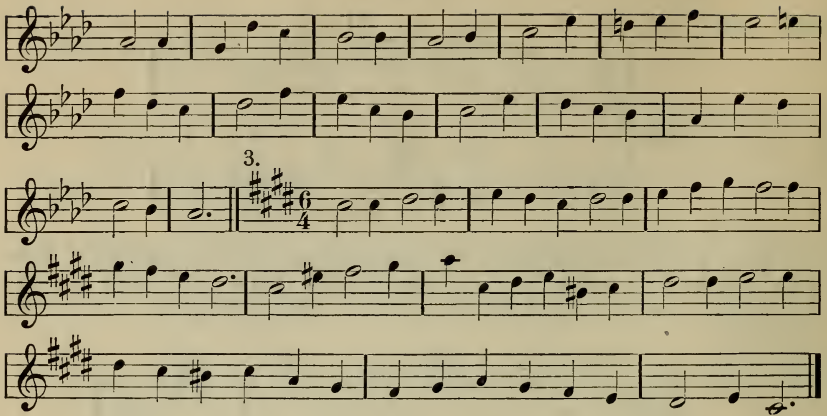
Aufgaben. In seinen Arbeiten möge sich der Lernende mit den im § 78 genannten Vorausnahmen begnügen.

Die anderen Arten der Vorausnahmen, sowie die Kambiata werden bei späteren Gelegenheiten Verwendung finden.

Folgende Melodieen sind mit Benutzung der Vorausnahmen zu harmonisiren.



*) Hier kann die Note *d* als die None des folgenden Akkordes angesehen werden.



KAPITEL XXV.

Die Durchgangsnoten.

§ 82. Durchgangsnoten heissen solche nicht in den Akkord hineingehörende Noten, mit welchen die Intervalle zwischen zwei harmonischen Noten ausgefüllt werden können. Je nach der Tonleiter, welcher sie entnommen sind, giebt es I.) *diatonische* und II.) *chromatische* Durchgangsnoten.

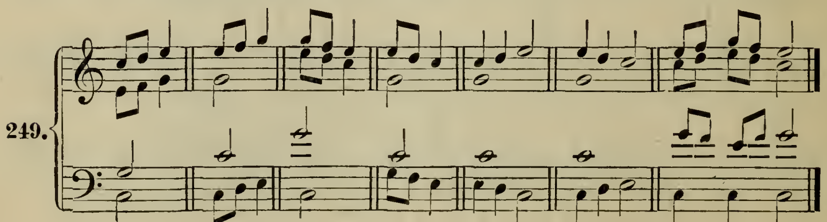
§ 83. Mit diatonischen Durchgangsnoten können die Intervalle der Terz und der Quarte ausgefüllt werden; im ersteren Falle könnte zwischen zwei harmonischen Noten nur eine Durchgangsnote Platz finden, im anderen Falle aber—zwei.

248.



Durchgangsnoten findet man in der Regel nur auf schlechten Taktteilen. Sie können auch in zwei und mehr Stimmen gleichzeitig vorkommen und zwar entweder in paralleler Bewegung (in Terzen oder Sexten) oder in Gegenbewegung; die Gegenbewegung muss aber vorgezogen werden, da parallele Fortschreitungen die Selbstständigkeit der Stimmen, die Grundbedingung der harmonischen Schönheit, beeinträchtigen. Doch braucht man sich deswegen über die parallelen Terz-u. Sextfortschreitungen der Durchgangsnoten nicht gänzlich hinwegzusetzen, da sie—bei mässigem Gebrauch—die Stimmbewegung fliessend und abgerundet machen.

249.



§ 84. Wenngleich die Durchgangsnoten der Selbstständigkeit der Stimmfortschreitungen ausserordentlich förderlich sind, hüte man sich doch vor unmässigem Gebrauch derselben; wenn man z. B. in jeder Stimme alle in ihr vorkommenden Terzen-und Quartensprünge mit Durchgangsnoten ausfüllen wollte, so könnte man erstens sehr leicht verbotene Fortschreitungen begehen, und zweitens würden die vielen unnützen rytmischen Verkleinerungen der Noten der Harmonie einen trockenen, schulmässigen Charakter verleihen.

Hier folgen beispielshalber einige mit Durchgangsnoten überfüllte Takte:

250. a) b) c) d) e) f) g)

Im Falle a) sehen wir parallele Oktaven. Bei b) entstehen zwei Septimen nacheinander, was äusserst hässlich klingt, besonders im langsamen Zeitmasse. Zu vermeiden ist auch, dass Durchgangsnoten in Gegenbewegung eine Dissonanz bilden; z. B.

schreibe man besser so:

Bei c) finden wir parallele Quinten zwischen Tenor und Bass. Bei d) ebenfalls. Bei e) bilden die Durchgangsnoten im Sopran und Bass eine Septime; auch parallele Quinten sind da. Bei f) entsteht zwischen Sopran und Tenor eine None; zwischen Sopran und Bass sind sogar zwei Nonen nebeneinander. Endlich kommen bei g) noch parallele Oktaven hinzu.

§ 85. In Moll wird zwecks Vermeidung des übermässigen Sekundenschrittes von der 6. zur 7. Stufe die melodische Tonleiter benutzt.

251.

§ 86. Ich sagte oben, dass die Durchgangsnoten immer auf verhältnissmässig leichte Taktteile fallen; doch giebt es auch Ausnahmen hiervon; man trifft sie sogar in den Kompositionen der bekanntesten Autoren. Diese Thatsache möge sich der Lernende einstweilen nur merken, ihre praktische Verwertung aber für seine späteren Arbeiten aufsparen *).

Durchgangsnoten auf guten Taktteilen kommen im folgenden Beispiele vor:

---

*) Es liegt allerdings kein Grund vor, dem talentirten Schüler diese od. jene Abweichung von der Regel gänzlich zu untersagen; nur wäre es wünschenswert, dass er solchen Ausnahmefällen keine übermässig grosse Bedeutung beilege.

252.

Hier sei auch noch erwähnt, dass es durchaus nicht als Fehler angesehen werden kann, wenn von zwei nebeneinanderliegenden Durchgangsnoten die eine auf verhältnissmässig guten Taktteil fällt.

253.

Anmerkung. Die Bezeichnung der Durchgangsnoten im Generalbasse ist nicht von grosser Notwendigkeit, weil der Akkord infolge der Durchgangsnoten keiner wesentlichen Veränderung unterliegt; bei etwaiger Bezifferung muss aber unter dem Basse nicht nur das von der Durchgangsnote gebildete Intervall, sondern auch der ganze Akkord angedeutet werden.

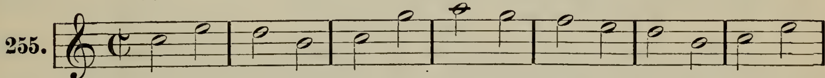
Folgendes Beispiel als Muster für angemessene und richtige Verwendung von Durchgangsnoten.

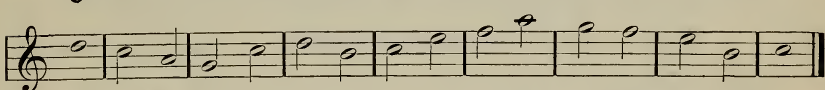
254.



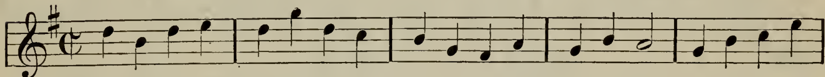
Aufgabe. Bei der Harmonisation folgender Melodieen sollen Durchgangsnoten benutzt werden.

1.

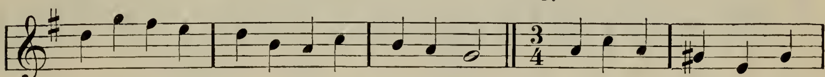
255.


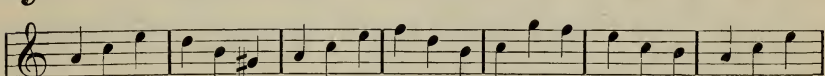


2.

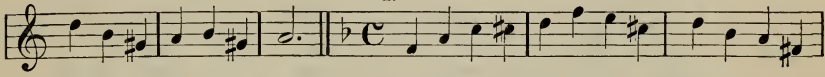


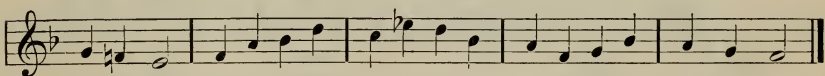
3.



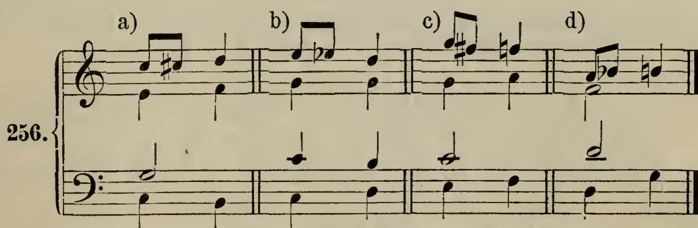


4.





§ 87. Chromatische Durchgangsnoten füllen das Intervall der grossen Sekunde aus. Nichts ist der Einfachheit und Natürlichkeit der Harmonie so schädlich, als chromatische Durchgangsnoten; darum soll man sich ihrer nur mit grosser Vorsicht und nicht zu oft bedienen.

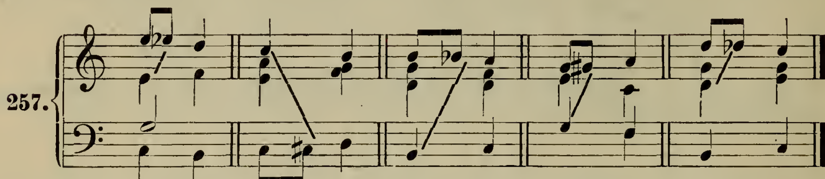


Die Ortographie der chromatischen Tonleiter verlangt in aufsteigender Richtung Erhöhungszeichen und in absteigender Richtung Erniedrigungszeichen; eine Ausnahme hiervon ist die 6. Stufe, anstatt deren Erhöhung bei

aufsteigender Richtung die Erniedrigung der 7. Stufe gebraucht wird (wie bei *d*); in der Richtung von oben nach unten wird anstatt der erniedrigten 5. Stufe, die erhöhte 4. Stufe gesetzt (wie bei *c*).

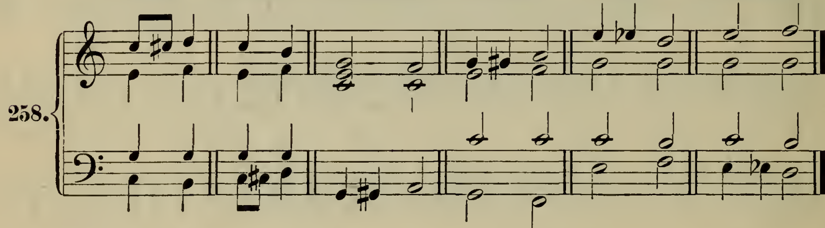
§ 88. Zwecks Vermeidung unschöner Zusammenklänge ist es ratsam, zwei verschiedene Erscheinungsformen ein und derselben Stufe nicht gleichzeitig auftreten zu lassen, namentlich wenn diese Stufe die Terz oder Quinte des Akkordes ist.

257.



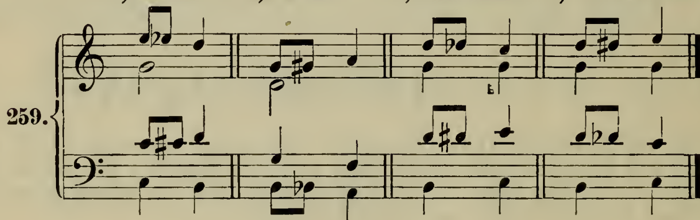
Aus demselben Grunde setze man die chromatische Durchgangsnote nicht in den Bass, wenn die Bassnote in einer Oberstimme verdoppelt ist.

258.



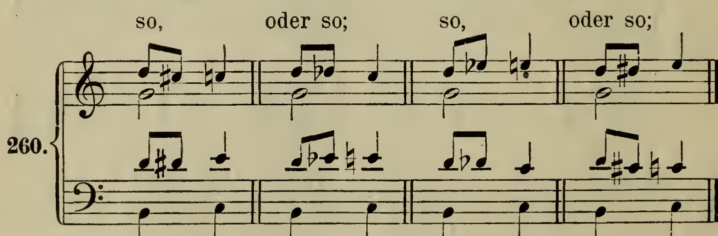
§ 89. In zwei Stimmen zugleich kommen chromatische Durchgangsnoten nur sehr selten vor; auch diese sind dann am hässlichsten, wenn sie ein und dieselbe Stufe in verschiedener Form zeigen.

259.



Wenigstens ändere man in den Fällen c) und d) die Schreibart der betreffenden Durchgangsnoten, trotzdem sie nach § 87 richtig ist.

260.



Bei Orgelpunkten entstehen oft infolge von chromatischen Durchgangsnoten in drei Stimmen Sext-Akkord-Parallelen, z. B.:

261.

Im folgenden Beispiele finden chromatische Durchgangsnoten zweckentsprechende Verwendung.

262.

Aufgabe. Harmonisire folgende Melodieen unter Berücksichtigung diatonischer und chromatischer (—namentlich dieser) Durchgangsnoten.

263.

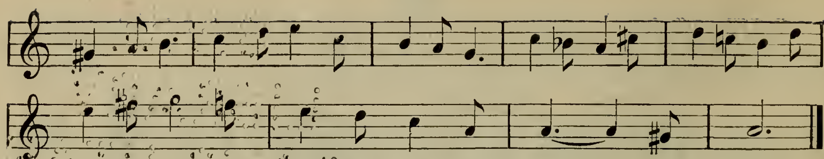
1.

2.

3.

4. *)

*) Die Ortographie der chromatischen Tonleiter in Moll ist dem parallelen Dur entnommen; als Ausnahme betrachte man nur die 1. Stufe, welche in aufsteigender Richtung erhöht werden muss.



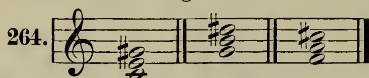
KAPITEL XXVI.

Die Akkorde mit übermässiger Quinte.

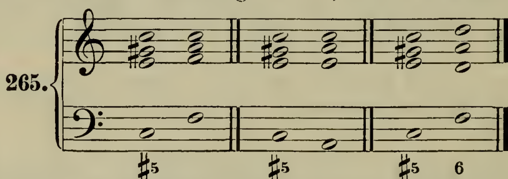
§ 90. Infolge der in gewissen Fällen oft wiederkehrenden chromatischen Durchgangsnoten sind einige Kombinationen dieser Durchgangsnoten mit harmonischen Noten stereotyp geworden und zu selbstständiger akkordlicher Bedeutung gelangt.

Als solche Kombinationen können folgende Akkorde angesehen werden:
I. Der übermässige Dreiklang,
II. der Dominant-Akkord mit übermässiger Quinte,
III. der Septimen-Akkord mit übermässiger Quinte und grosser Septime, und
IV. die Akkorde mit übermässiger Sexte.
In diesem Kapitel sollen nur die drei Ersten besprochen werden.

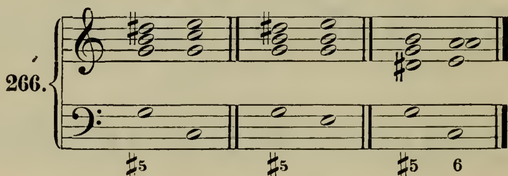
§ 91. I. *Der übermässige Dreiklang* ist aus dem Dur-Dreiklange durch Erhöhung dessen Quinte um einen halben Ton entstanden. Es kann also in der Dur-Tonart drei solche Akkorde geben:

264.


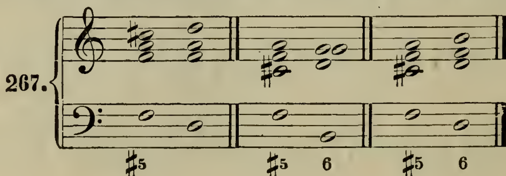
Weil die übermässige Quinte hier ursprünglich chromatische Durchgangsnote war, so muss sie bei der Auflösung dieses Akkordes um einen halben Ton aufwärts geführt werden; demnach kann sich der übermässige Dreiklang auf der Tonika nur in die Dreiklänge der 4., 6. und 2. Stufe auflösen.

265.


Der übermässige Dreiklang auf der Dominante muss in die Dreiklänge der Tonika, der 3. oder der 6. Stufe aufgelöst werden.

266.


Der übermässige Dreiklang auf der Unterdominante löst sich in die Dreiklänge der 2., 5. und, allerdings in sehr seltenen Fällen, auch der 7. Stufe auf.

267.


Er kann sich aber auch in den Quint-Sext-Akkord oder Sekund-Akkord des Dominant-Akkordes, sowie in einige Formen des kleinen Septimen-Akkordes auflösen.

268.

Es ist selbstverständlich, dass die Quinte des übermässigen Dreiklanges niemals verdoppelt werden darf. In den meisten Fällen wird dieser Dreiklang als die Dominante des nächstfolgenden Dreiklanges angesehen; darum steht gewöhnlich der übermässige Dreiklang der Tonika vor der Unterdominante, derjenige der Dominante vor der Tonika; der auf der Unterdominante modulirt in die um einen ganzen Ton tieferliegende Tonart.

269.

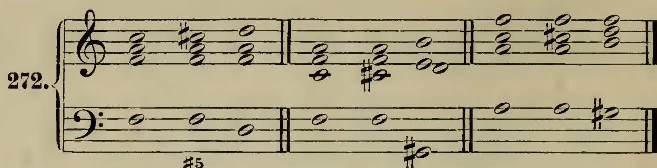
§ 92. Der übermässige Dreiklang muss vorbereitet sein. Er wird entweder als Durchgangs-Akkord gebraucht—und kann dann durch sich selbst (in seiner ursprünglichen Gestalt) vorbereitet werden,—oder er tritt selbstständig auf, in welchem Falle er durch einen gut mit ihm zu verbindenden Akkord—oft durch denselben, in den er sich auflöst—vorbereitet wird.

270.

Die Umkehrungen des übermässigen Dreiklanges findet man seltener als seine Grundform; sie treten meistenteils als Durchgangs-Akkorde auf und zwar mit Verdoppelung des Grundtones oder der Terz.

271.

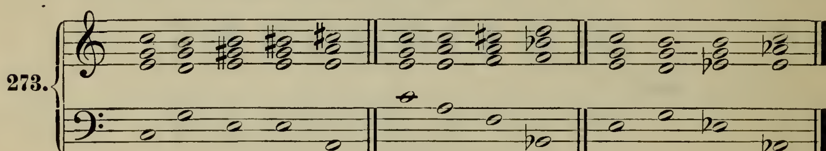
§ 93. Von den zwei Dur-Dreiklängen der Moll-Tonart wird nur der auf der 6. Stufe mit übermässiger Quinte gebraucht und zwar nach allgemeinen Grundsätzen.

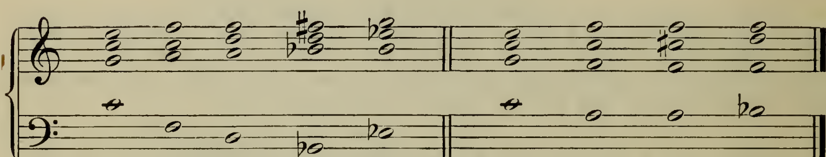


Der übermässige Dreiklang auf der Dominante kann in Moll nicht aufgelöst werden.

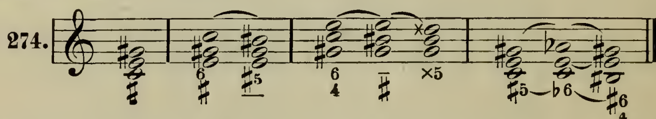
Der diatonische übermässige Dreiklang der Moll-Tonart ist schon früher erwähnt worden.

§ 94. Ein jeder übermässige Dreiklang kann, als Dominante betrachtet, zu Modulationszwecken ausgenutzt werden.

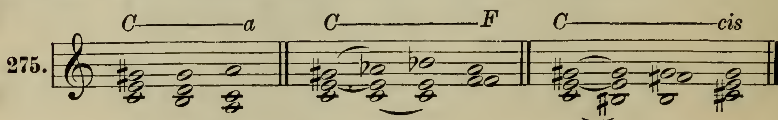




§ 95. Da der übermässige Dreiklang aus zwei übereinander liegenden grossen Terzen besteht, ist er (ähnlich dem verminderten Septimen-Akkorde) zweien anderen übermässigen Dreiklängen enharmonisch gleich, so dass eine jede Umkehrung dieses Akkordes durch enharmonische Veränderung seiner Intervalle in die Grundform eines anderen übermässigen Dreiklanges verwandelt werden kann. Ebenso kann die Grundform eines übermässigen Dreiklanges in eine der beiden Umkehrungen zweier anderen übermässigen Dreiklänge verändert werden.



Diese Eigenschaft des übermässigen Dreiklanges kann auch als Mittel für Modulationen dienen. Wenn man abwechselnd ein jedes seiner Intervalle als Leitton des ihm folgenden Dominant-Akkordes betrachten wollte, so würde man dadurch drei verschiedene Modulationen machen können:



Beispiele ähnlicher, mit der erweiterten Kadenz versehener Modulationen

276.

Aufgaben. Der Schüler übe sich im Vorbereiten und Auflösen der übermässigen Dreiklänge aller Tonarten, arbeite auch Modulationen mittelst der Enharmonik dieser Dreiklänge.

§ 96. II. *Der Dominant-Akkord mit übermässiger Quinte* wird nur in der Dur-Tonart gebraucht und unterwirft sich allgemeinen Regeln; seine Quinte muss, da sie ein chromatisch alterirtes Intervall ist, nach oben geführt werden. Als Vorbereitung dieses Akkordes gilt der Dreiklang auf der 2. Stufe *). Andere Akkorde der Tonart können ihm nicht als Vorbereitung dienen, da sonst Unbequemlichkeiten für die Stimmführung entstehen würden.

277.

Im Interesse des Wohlklanges wähle man nur solche Lagen dieses Akkordes, in welchen die übermässige Quinte *oberhalb* der Septime zu liegen kommt und mit ihr das Intervall der übermässigen Sexte bildet. Das umgekehrte Verhältniss dieser beiden Töne, die verminderte Terz, ist zu vermeiden. Aus diesem Grunde ist die zweite Umkehrung des Dominant-Akkordes mit alterirter Quinte ungebräuchlich.

---

*) Er kann übrigens auch noch durch den übermässigen Dreiklang vorbereitet werden.

ungebräuchlich.

278.

§ 97. III. *Den Septimen-Akkord mit übermässiger Quinte und grosser Septime* findet man auf der 1. und 4. Stufe in Dur und auf der 6. Stufe in Moll. Von ihnen ist der auf der 1. Stufe in Dur der Gebräuchlichste. Er wird meistenteils durch den tonischen Dreiklang, aber auch durch die Dreiklänge der 3. und 5. Stufe vorbereitet und löst sich in den Unterdominant-Dreiklang auf, wobei die alterirte Quinte nach oben zu führen ist.

öfter:

279.

Anmerkung. Der Septimen-Akkord mit übermässiger Quinte auf der 3 Stufe in Moll dürfte dem Lernenden schon bekannt sein.

Der Septimen-Akkord mit alterirter Quinte auf der 4. Stufe in Dur, sowie derjenige auf der 6. Stufe in Moll kommen nur selten vor, weil sie sich in den verminderten Dreiklang auflösen müssen. Ihre Vorbereitung finden sie ausschliesslich in den Dreiklängen der 4. Stufe in Dur und 6. Stufe in Moll

280.

Manchmal lösen sie sich anstatt um eine verminderte Quinte, um eine reine Quinte nach unten auf und moduliren dadurch aus Dur nach der um eine grosse Sekunde tieferliegenden, aus Moll aber nach der um eine kleine Sekunde höher liegenden Tonart.

281.

Aufgaben.

282. 1. *)

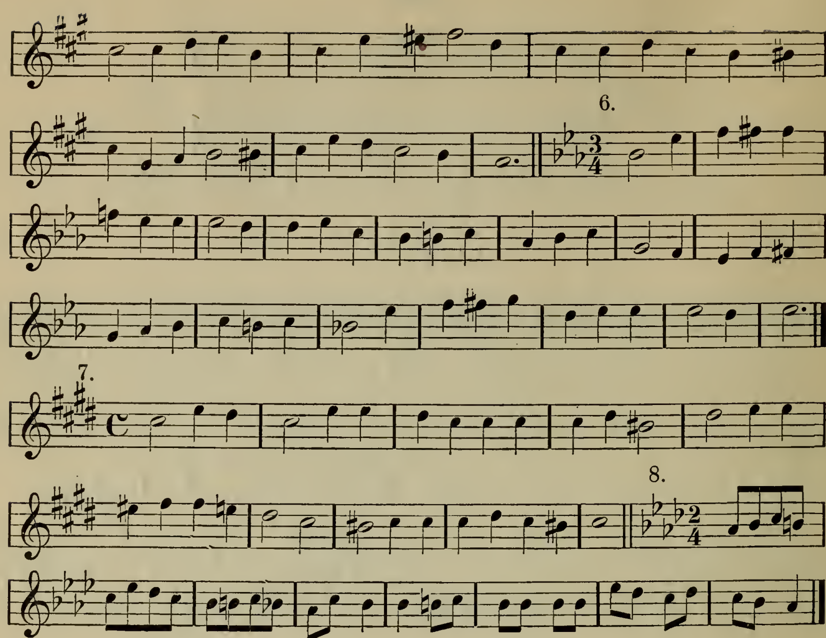
2.

3.

4.

5.

*) Hier ist der Septimen-Akkord der 1. Stufe mit alterirter Quinte durch den übermässigen Dreiklang derselben Stufe vorbereitet.



KAPITEL XXVII.

Die Akkorde mit übermässiger Sexte.

§ 98. IV. Diese Akkorde sind nichts anderes als Umkehrungen einiger, sich in den tonischen Dreiklang auflösender Harmonieen mit der chromatischen Erniedrigung der 2. Tonleiterstufe.

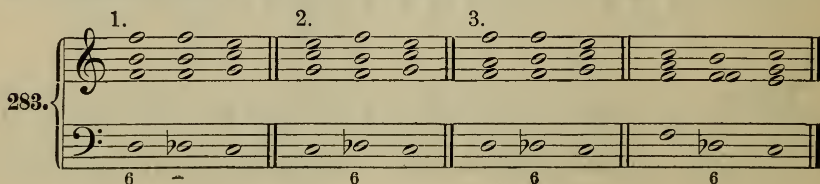
Dazu gehören:

a) *Der übermässige Sext-Akkord* (ursprünglich die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges),

b) *der übermässige Terz-Quart-Sext-Akkord* (urspr. die zweite Umkehrung des Dominant-Akkordes),

c) *der übermässige Quint-Sext-Akkord* (urspr. die erste Umkehrung des verminderten Septimen-Akkordes).

§ 99. a) Der *übermässige Sext-Akkord* löst sich in den tonischen Dreiklang auf. Vorbereitet wird er entweder durch sich selbst in seiner ursprünglichen Gestalt oder durch den tonischen Dreiklang in derselben Lage wie bei der Auflösung, oder auch durch die Dreiklänge der 4. und 2. Stufe (Letzterer mit doppelter Terz).



In diesem Akkorde darf nur die Quinte (die Terz der Bassnote) verdoppelt werden.

§ 100. b) Der *übermässige Terz-Quart-Sext-Akkord* löst sich ebenfalls in den tonischen Dreiklang auf und wird auch durch dieselben Akkorde vorbereitet; bei dem Dreiklange auf der 2. Stufe darf auch die Quinte verdoppelt sein.

284.

§ 101. c) Bei der Auflösung des *übermässigen Quint-Sext-Akkordes* in den tonischen Dreiklang entstehen parallele Quinten:

285.

Um diese fehlerhaften Fortschreitungen zu umgehen, bedient man sich folgender zwei Mittel:

A) Die Septime (zugleich Quinte der Bassnote) wird vorläufig in den Grundton des Dominant-Akkordes geführt—wie wir es in einigen anderen Fällen auch schon früher gethan haben,—wodurch der übermässige Terz-Quart-Sext-Akkord entsteht.

286.

B) Zwei Stimmen (die Septime und die Quinte) werden bei der Auflösung vorgehalten, sodass sich ein Quart-Sext-Akkord bildet.

287.

Der übermässige Quint-Sext-Akkord wird entweder als Durchgangs-Akkord, in welchem Falle er sich selbst in seiner ursprünglichen Form vorbereitet, oder auch als selbstständiger Akkord mit der Vorbereitung durch die Unterdominante, gebraucht *).

*) Seine Vorbereitung durch den Dreiklang der 2. Stufe ist nicht gut möglich, weil sie parallele Quinten nach sich zieht.

288.

§ 102. Modulationen durch die besprochenen drei Akkorde können nur unter der Bedingung gewissenhaftester Vorbereitung, und dann auch nur in nicht zu weit entfernt liegende Tonarten, gestattet werden.

289.

§ 103. Diese drei Akkorde lösen sich fast immer in Dur-Dreiklänge auf. weil ihre Auflösung nach Moll (welche, zwar sehr selten, aber doch vorkommt) mit dem musikalischen Gefühl nicht in vollem Einvernehmen steht. Darin ist, vielleicht, auch der Grund dessen zu suchen, dass einige Theoretiker diese Akkorde nicht in den tonischen, sondern in den Dominant-Dreiklang aufgelöst wissen wollen, und die Akkorde selbst nicht auf der alterirten 2. Stufe, sondern in Dur auf der alterirten 6. Stufe und in Moll auf der natürlichen 6. Stufe aufbauen. Laut dieser Ansicht müsste man sich also die in obigen Beispielen angeführten Akkorde nicht in C-dur, sondern in F-dur, resp. F-moll denken. Das ist aber durchaus unrichtig. Ein Akkord mit übermässiger Sexte auf der 6. Stufe ist nichts anderes, als eine modulatorische Abweichung nach der Tonart der Dominante; diese Abweichung ist allerdings nur so unmerkbar. dass sie ohne Zuhilfenahme der erweiterten Kadenz kaum den Eindruck einer vollführten Modulation macht. Sobald aber die Auflösung des auf der alterirten 6. Stufe befindlichen Akkordes mit übermässiger Sexte in den Dominant-Dreiklang durch die erweiterte Kadenz ergänzt wird, fühlt das Ohr auch schon den modulatorischen Charakter des betreffenden Akkordes

Modulatorische Abweichung. Vollständige Modulation.

290.

§ 104. Es giebt noch einen vierten Akkord mit übermässiger Sexte, welcher nicht selten in der Kadenz der ersten Gattung verwendet wird. Dieser Akkord befindet sich nicht auf der 2. Stufe, sondern auf der erniedrigten 6. Stufe, und ist ein übermässiger *Terz-Quart-Sext-Akkord* mit *zwiefach* übermässiger Quarte. Er entsteht aus dem vor dem Quart-Sext-Akkorde des tonischen Dreiklanges stehenden Terz-Quart-Akkorde des Septimen-Akkordes der 2. Stufe (also in der Kadenz der ersten Gattung) durch chromatische Durchgangsnoten in drei Stimmen *).

*) Er wird oft mit dem übermässigen Quint-Sext-Akkorde, welchem er enharmonisch gleich ist, verwechselt.

291.

§ 105. Der übermässige Quint-Sext-Akkord ist dem Dominant-Akkorde derjenigen Tonart, welche um eine verminderte Quinte tiefer liegt als die Seine, enharmonisch gleich; ebenso auch dem im vorigen § besprochenen, in die Tonart der Unterdominante gehörenden Akkorde.

292.

Folgende Modulation von C nach H zeigt uns diesen Zusammenklang in allen seinen enharmonischen Veränderungen.

293.

§ 106. Der Dominant-Akkord, der verminderte Septimen-Akkord und der doppelt übermässige Terz-Quart-Sext-Akkord auf der 6. Stufe können auch noch in anderen Formen auftreten; die beiden Ersten z. B. mit der Erniedrigung der 2. Tonleiterstufe. Diese Akkorde kommen aber selten vor. Der Leitton muss stets *über* dem alterirten Intervalle zu liegen kommen, damit anstatt der verminderten Terz die übermässige Sexte entsteht, oder aber müsste an Stelle der verminderten Terz, durch Auseinanderschiebung ihrer Töne nach verschiedenen Oktaven, eine verminderte Dezime gesetzt werden. Ebenso bei den Umkehrungen des übermässigen Terz-Quart-Sext-Akkordes.

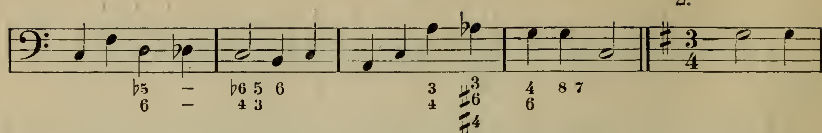
294.

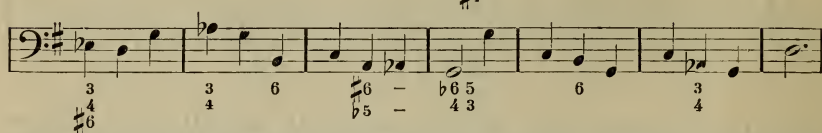
Aufgabe. Man übe sich im Vorbereiten und Auflösen der Akkorde mit übermässiger Sexte und schreite dann zur Harmonisation folgender Bässe und Melodieen.

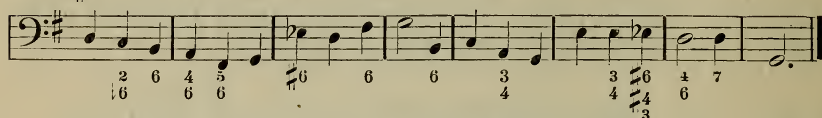
1.

295.

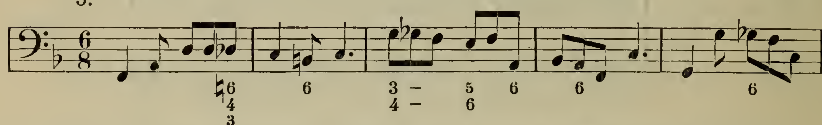
2.



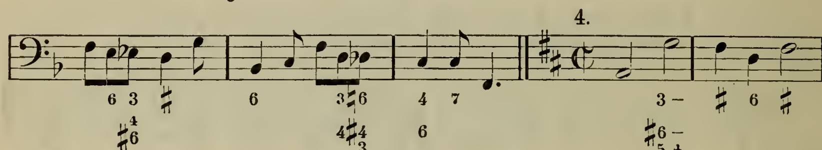


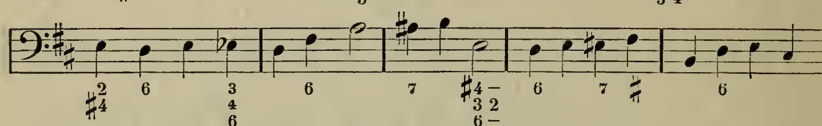


3.

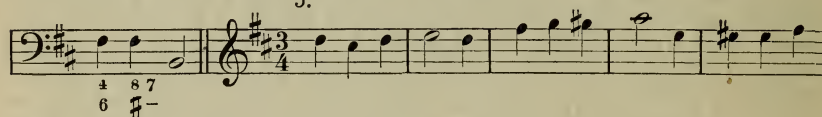


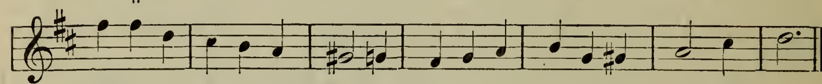
4.



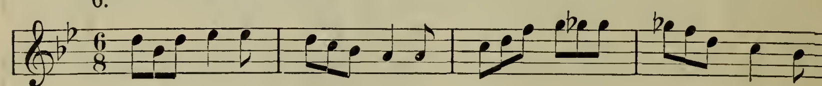


5.

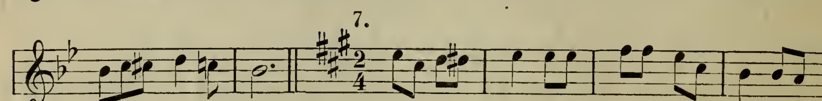




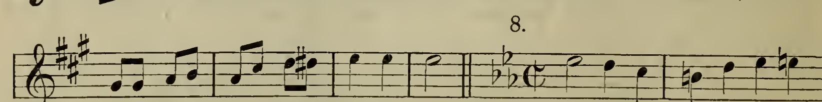
6.



7.



8.

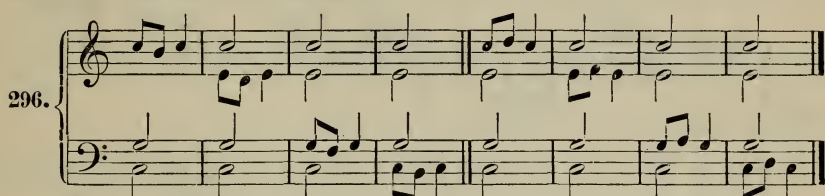




KAPITEL XXVIII.

Wechselnoten.

§ 107. *Wechselnoten* nennt man solche Noten, welche ähnlich den Durchgangsnoten auf leichten Taktteilen, aber zwischen zwei *gleichen* harmonischen Noten zu finden sind. Jede Note des Akkordes hat zwei Wechselnoten, eine von oben und eine von unten.

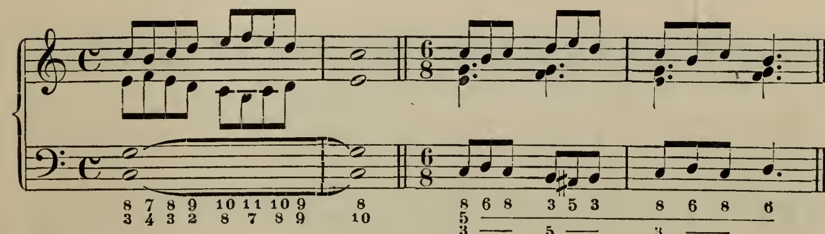


Eine Wechselnote, welche um eine grosse Sekunde von ihrer harmonischen Note entfernt liegt, darf mittelst eines Versetzungszeichens um einen halben Ton an die harmonische Note näher herangeschoben werden, was auch mit den unteren Wechselnoten gewöhnlich gethan wird, während die oberen Wechselnoten meist diatonisch bleiben.



In zwei Stimmen gleichzeitig auftretende Wechselnoten schreiten entweder parallel oder in Gegenbewegung fort. Parallele Wechselnoten sind zwar wohlklingend, werden aber seltener gebraucht als die in Gegenbewegung, welche ungeachtet dessen, dass sie durchaus nicht immer konsoniren, recht oft vorkommen und—wenn sie nicht allzu rauhe Dissonanzen bilden — zur Verschönerung der Harmonie wesentlich beitragen.





Anmerkung. Die Bezifferung der Wechselnoten geschieht auf ähnliche Art wie die der Durchgangsnoten (siehe Anmerkung zu § 86).

§ 108. Durchgangsnoten und Wechselnoten ermöglichen es, ohne das eigentliche Gerippe der Harmonie umzugestalten, die letztere in kleine und kleinste Teilchen zu zerlegen und ihr dadurch melodisch—rytmisches Interesse zu verleihen. Eine Harmonie, welche reichlich mit Durchgangs-u. Wechselnoten ausgeschmückt ist, wird *melodische Figuration* genannt, z. B.:

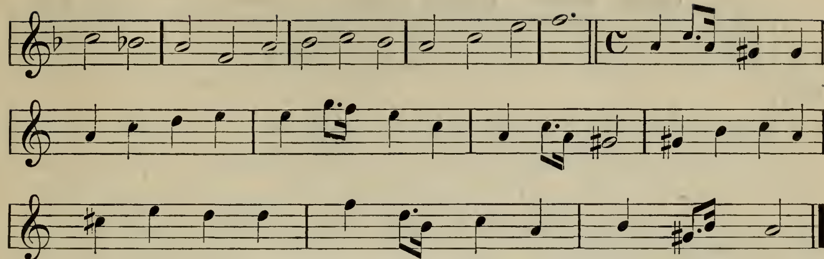
299.

Anmerkung. An den mit einem Kreuze bezeichneten Stellen treten Durchgangs—u. Wechselnoten gleichzeitig auf.

Aufgabe. Bei der Harmonisation folgender Melodieen suche man Durchgangs—u. Wechselnoten zweckentsprechend anzubringen.

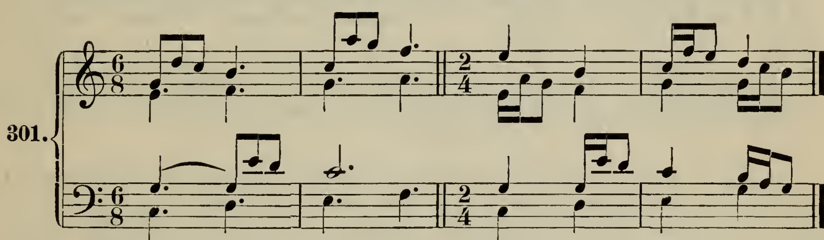
300. 1.

2,

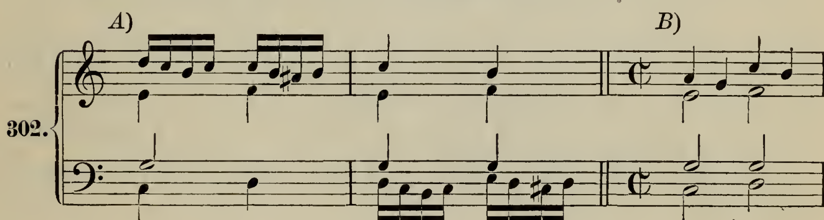


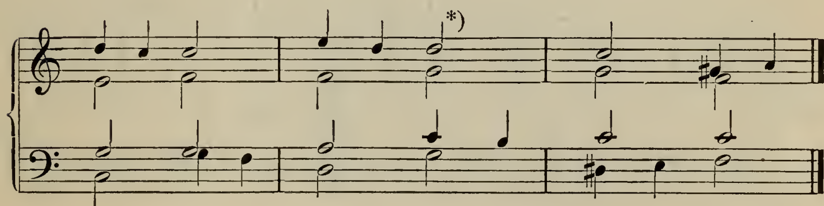
§ 109. In der Praktik kommen noch folgende, von den allgemeinen Regeln abweichende Wechselnoten vor:

a) Wechselnoten, die sprungweise eintreten,



b) Wechselnoten, die auf guten Taktteilen stehen:





Diese Art Wechselnoten erinnert sehr an den Vorhalt, welcher entweder vorbereitet ist—wie im Beispiel A, oder unvorbereitet—wie im Beispiel B.

c) Zwei Wechselnoten stehen nebeneinander und zwar beide auf schlechtem oder beide auf gutem Taktteile.

---

*) Hier sehen wir im Uebergange zum vierten Takt einen Querstand zwischen Sopran und Bass, ebenfalls weiter zwischen Alt und Sopran; in diesem Falle wirkt der Querstand gar nicht unangenehm, weil er nicht von zwei harmonischen Noten gebildet wird. Das *dis* im Bass und das *gis* im Sopran sind nur mittelst Sprunges genommene Wechselnoten.

303.

d) Oft findet man Wechselnoten nach einem Vorhalte; manches Mal sogar vor dessen Auflösung.

304.

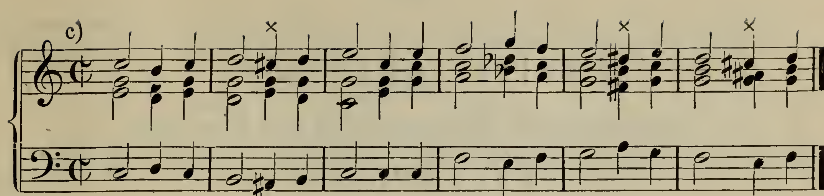
Auch an dieser Stelle soll das Prinzip gewahrt bleiben, dem Schüler keine Uebungen in ausschliesslichen, ausnahmsweise vorkommenden Formen zu empfehlen, ohne ihn jedoch abhalten zu wollen, die neu erworbenen Kenntnisse in seinen späteren Arbeiten praktisch zu verwerten, sobald dieser Wunsch in ihm rege werden sollte.

§ 110. Zum Schluss dieses Abschnittes soll noch auf jene zufällig entstehenden harmonischen Formen, welche *scheinbare* Akkorde heissen, hingewiesen werden. Sie entstehen auf schlechten Taktteilen infolge der stufenweisen Fortschreitung einer oder mehrerer Stimmen von Akkord zu Akkord, d. h. infolge von Durchgangs—od. Wechselnoten. Wegen ihrer unregelmässigen Auflösung, der Zufälligkeit ihres Erscheinens und der Abwesenheit eines rytmischen Accents sind diese *scheinbaren* Akkorde von den selbstständigen Harmonieen leicht zu unterscheiden.

In folgenden Beispielen sind die scheinbaren Akkorde mit Kreuzen gekennzeichnet.

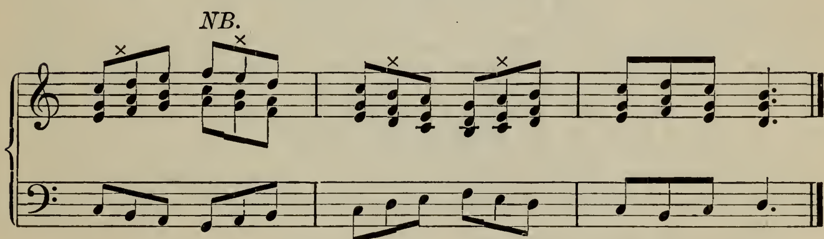
305. a)

b)

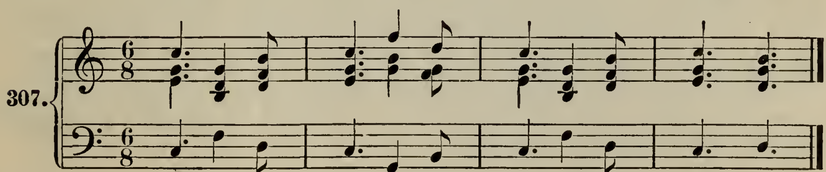


Im folgenden Beispiele, in welchem die vier Stimmen in zwei sich entgegenbewegende Gruppen gespalten sind, finden wir scheinbare Akkorde auch auf guten Taktteilen.





Im letzten Beispiele werden durch die stufenweise Fortschreitung aller Stimmen auch solche Zusammenklänge gerechtfertigt, welche nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit einem Akkorde aufweisen können (S. NB). Unser Gefühl kann nur instinktiv das harmonische Gerüst solcher Tongespinnste erraten; so würde sich z. B. das eigentliche harmonische Wesen im Falle *e)* etwa folgendermassen gestalten lassen:



In diesem selben Beispiele ist der Quart-Sext-Akkord [Notenbeispiel] mehrere Male als Durchgangs-Akkord gebraucht worden.

Zweiter Abschnitt.

Die melodische Entwickelung der Stimmen.

KAPITEL XXIX.

Der strenge Satz der Harmonie.

§ 111. Vorhalte, Durchgangsnoten und Wechselnoten tragen in hohem Grade zur melodischen Schönheit der Stimmen bei; die einfachste Akkordfolge kann mittelst jener drei Faktoren der Stimmbewegung auf eine hohe Stufe künstlerischer und technischer Vollkommenheit der Harmonie erhoben werden. Nirgendwo sind aber diese Eigenschaften in so hohem Masse vertreten, als in der Harmonie des sogenannten *strengen Satzes*. Derjenige, welcher die beschränkten Mittel dieses Satzes geschickt zu handhaben weiss, darf sich wohl rühmen, ein hervorragender Harmonisator zu sein. Im strengen Satze lernen wir, aus scheinbar nur unbedeutendem Material mittelst melodischer Vervollkommnung der Stimmen die herrlichsten harmonischen Formen zu schaffen.

Es wurde gelegentlich schon früher gesagt, dass die scharf dissonirenden Zusammenklänge, wie es z. B. die Sequenz-Akkorde oder die übermässigen und verminderten Akkorde sind, für den Komponisten—der solche hässlichen, rauhen Tongebilde so manches Mal brauchen kann, um gewisse Seelenstimmungen charakterisiren zu können — zwar sehr wertvoll sein dürften, für Denjenigen aber, der—unabhängig von besonderen Ideen oder Absichten— nur nach absoluter Schönheit der Harmonie strebt, gar keine Bedeutung haben. In diesem Sinne ist die Harmonie des strengen Satzes, welche die Dissonanz im Akkorde und die Chromatik in der Melodie unbedingt verwirft und hauptsächlich das praktische Ziel der besseren Sangbarkeit, der bequemeren Intonation verfolgt, eine ausgezeichnete Schule für den angehenden Komponisten.

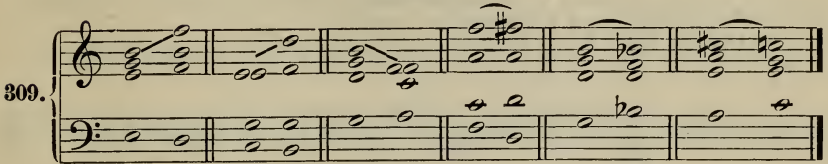
Und gerade jetzt dürfte sie — gewissermassen als Erholung von den verschiedenen krankhaft-leidenschaftlichen, der Natürlichkeit widersprechenden, künstlich entstandenen Harmonieen, die wir in den letzten Kapiteln zur Genüge kennen gelernt haben — von besonderem Nutzen für den Lernenden werden.

§ 112. Die Harmonie des strengen Satzes basirt auf dem konsonirenden Verhältnisse des Basses zu den anderen Stimmen; daher kennt sie nur *Dur-u. Moll-Dreiklänge* mit ihren *Sext-Akkorden*, sowie den *Sext-Akkord* des *verminderten Dreiklanges*. Weil die Quarte im strengen Satze als Dissonanz angesehen wird, sind Quart-Sext-Akkorde unzulässig; ebenso alle dissonirenden Akkorde mit ihren Umkehrungen. Die Kadenz besteht aus dem Dominant-Dreiklange oder seiner ersten Umkehrung (oder auch aus dem Sext-Akkorde des verminderten Dreiklanges) und deren Auflösung in den tonischen Dreiklang; die Kadenz muss eine vollkommene sein, d. h. der tonische Dreiklang muss in der Oktav-Lage auftreten.

308.


§ 113. Hinsichtlich der melodischen Bewegung der Stimmen sei bemerkt, dass im strengen Satze *Oktavensprünge* zulässig sind, ebenso *kleine* Sexten,=*reine* Quinten—u. Quarten,=*grosse* und *kleine* Terzensprünge; dagegen sind grosse Sextensprünge zu vermeiden. Sprünge auf dissonirende Intervalle (Septimen)

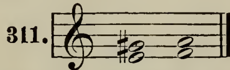
sind unbedingt verboten (auch wenn die sie bildenden Noten der diatonischen Tonleiter angehören); desgleichen chromatische Fortschreitungen.



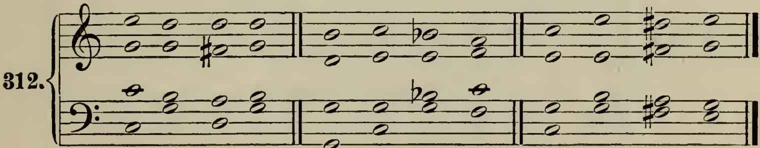
§ 114. Von den Parallelismen sind verboten: Quinten und Oktaven, und in manchen Fällen *grosse Terzen,* nämlich wenn sie einen grossen Sekundenschritt machen. Das letztere Verbot hat seinen Ursprung darin, dass schon in alten Zeiten, als noch fast die ganze Musik sich auf den strengen Satz beschränkte, die übermässige Quarte (*der Tritonus*) das einzige gekannte übermässige Intervall der Tonart war. Nicht allein der Tritonus selbst und seine Umkehrung, sondern auch eine jede melodische oder harmonische Fortschreitung, die ihn dem Ohre in Erinnerung brachte, war auf das strengste verboten.



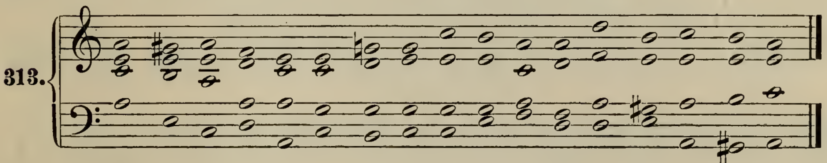
Die parallele Bewegung zweier grosser Terzen um einen *halben* Ton aufwärts war erlaubt, weil dadurch kein Tritonus entstand; z. B.:



§ 115. Modulationen nach den nächstliegenden Tonarten sind gestattet, aber nur bei Vermeidung chromatischer Fortschreitungen.



§ 116. Aus Moll darf man ungehindert in das parallele Dur übergehen, sogar ohne eigentliche Modulation; man vermeide nur die Chromatik; ebenso darf man in Dur Harmonieen des parallelen Moll bringen.



§ 117. Zur grösseren Bequemlichkeit und Freiheit der Stimmführung, dürfen sich die Stimmen *kreuzen,* d. h. aus dem normalen in das umgekehrte gegenseitige Verhältniss treten.

§ 118. Man ersieht aus dem Gesagten, dass der strenge Satz von der Thatsache ausgeht, dass für die menschlichen Stimmen die natürlichen Intervalle, d. h. stufenweise Fortschreitungen oder Konsonanzensprünge am sangbarsten, am leichtesten zu intoniren sind.

Harmonische Klügeleien werden zu Gunsten der Reinheit der Intonation geopfert.

§ 119. Für unsere Aufgaben wollen wir den *Cantus firmus*, d. i. eine Melodie in ganzen Noten, welche leicht in jede andere Stimme zu verlegen ist, benutzen. Für's Erste wollen wir auch die Harmonie zu dieser Melodie in ganzen Noten, und eine jede Stimme in dem ihr entsprechenden Schlüssel und auf ein besonderes Liniensystem setzen.

Anmerkung. Man achte darauf, dass keine Stimme ihren Umfang überschreite.

Cantus firmus.

*)

314.

6 6 6

315.

Cantus firmus.

6 6 6

**)

6

Aufgabe. Folgende Melodieen sind abwechselnd in jede Stimme als Cantus firmus zu setzen und zu harmonisiren.

1.

316.

2.

Anmerkung. Bei dem Versetzen in eine andere Stimme kann der C. f. nach einer anderen—dem Umfange der betreffenden Stimme entsprechenden Tonart transponirt werden.

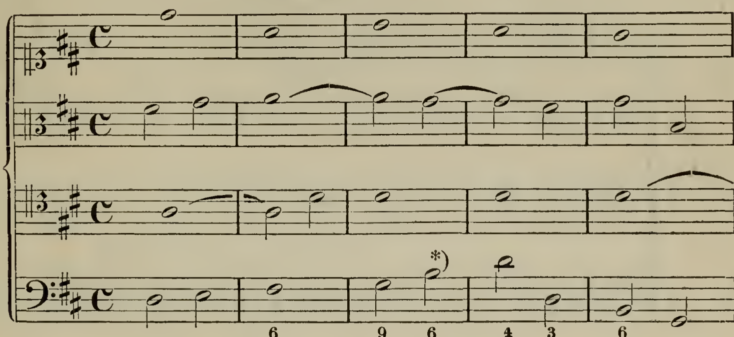
§ 120. Ganze Noten können in Halbe geteilt werden 1) im Falle zwei verschiedene Akkorde im Takte auftreten sollen, oder 2) infolge von Vor-

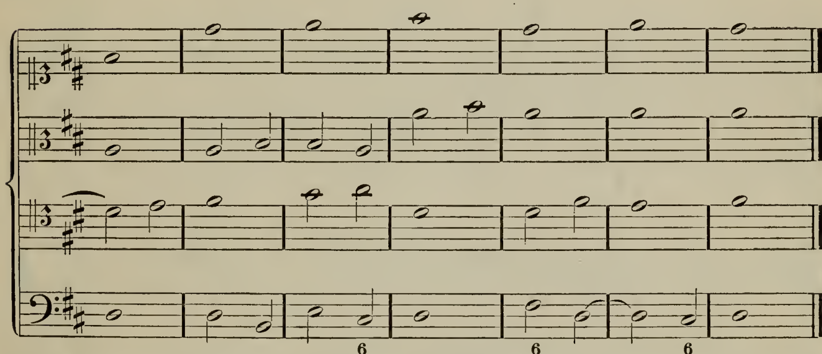
---

*) Bei Gegenbewegung sind Quinten und Oktaven in den Mittelstimmen erlaubt.

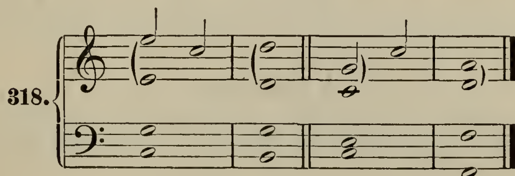
**) Hier ist der Tenor tiefer als der Bass und gewinnt für eine Zeitlang die Bedeutung des Letzteren.

halten, Durchgangs-oder Wechselnoten. Vorhalte von oben nach unten müssen regelrecht vorbereitet und aufgelöst werden. Von den Durchgangs-und Wechselnoten kommen nur die diatonischen in Betracht. Die 7. Stufe in Moll wird nicht erhöht, wenn sie Durchgangsnote ist.

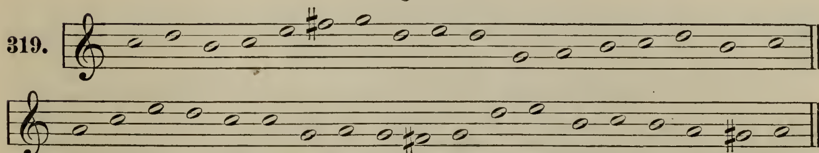




Anmerkung. Oktaven und Quinten auf zwei gleichen Taktteilen werden als fehlerhafte offene Fortschreitungen angesehen.



Aufgaben.



§ 121. In der dreiteiligen Taktart können zwei Akkorde in einem Takte stehen: der eine auf gutem und der andere auf dem *zweiten* schlechten Takt-

*) Die in § 77 Punkt 3 angeführten Ausnahmen von der Regel der Auflösung der Vorhalte sind auch im strengen Satze zulässig.

teile; der erste schlechte Taktteil darf nur mit Auflösungen etwaiger Vorhalte, oder mit Durchgangs—u. Wechselnoten, nicht aber mit einem selbstständigen Akkorde ausgefüllt werden.

C. F.

320.

Aufgaben.

321.

§ 122. Im vierteiligen Takte kann auf dem zweitguten Taktteile ein selbstständiger Akkord oder auch ein Vorhalt kommen; die schlechten Taktteile werden mit Auflösungen der Vorhalte, oder mit Durchgangs-u. Wechselnoten ausgefüllt. Von den zwei Durchgangsnoten im Intervall der Quarte darf die zweite Durchgangsnote auf den zweitguten Taktteil kommen (A). Auf diesen Taktteil darf auch die der Auflösung eines Vorhaltes folgende Wechselnote fallen (B). Die Vorbereitung eines Vorhaltes darf unter keinen Umständen kürzer sein als der Vorhalt selbst.

322. A) B) C) nicht gut.

323. C. F.

Im sechsteiligen Takte halte man zwei Fälle auseinander: die Sechs-Viertel-Einteilung und die Drei-Halbe-Einteilung. Die erstere weist zwei gute Taktteile auf: die Eins und die Vier; die andere aber hat drei gute Taktteile: die Eins, die Drei und die Fünf. Im ersteren Falle denke man sich den Sechs-Viertel-Takt als aus zwei Drei-Viertel-Takten zusammengesetzt, im anderen Falle jedoch—als aus drei Zwei-Viertel-Takten. In diesem letzteren Falle dürfen auf das dritte und fünfte Viertel Durchgangsnoten kommen—ähnlich wie auf den zweitguten Taktteil des vierteiligen Taktes. Auch darf auf das dritte Viertel eine Wechselnote kommen, wenn sie der Auflösung eines Vorhaltes folgt. Eine halbe Note als Vorhalt ist nur im Anfange des Taktes zu setzen, dagegen darf eine Viertelnote als Vorhalt auch auf das dritte und fünfte Viertel fallen.

324.

C. F.

*)

3 5 — 6 3 5 — 6 — 4 5 3 8 6 — 3 5

3 5 — 3 5 — 6 — 3 5

**)

3 5 — 6 4 8 — 8 — 6 — 6 — 3 5 — 6

*) Auf schlechtem Taktteile darf die Terz im Dreiklange fehlen.

325.

**) Auf diesem schlechten Taktteile fehlt ebenfalls die Terz des Dreiklanges.

Aufgaben.

326.

§ 123. Achtelnoten kommen im strengen Satze nur in dem einen Falle vor, wo dem Vorhalte auf dem ersten guten Taktteile seine Auflösung mit der unteren Wechselnote auf dem ersten schlechten Taktteile folgt.

327.

Aufgaben.

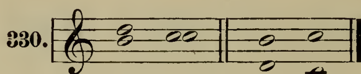
328.

§ 124. Im dreistimmigen strengen Satze kommen entweder vollständige Dreiklänge vor, oder auch Dreiklänge mit fehlender Quinte, wobei sehr oft die Terz verdoppelt ist. In der Kadenz darf der tonische Dreiklang ohne Terz auftreten.

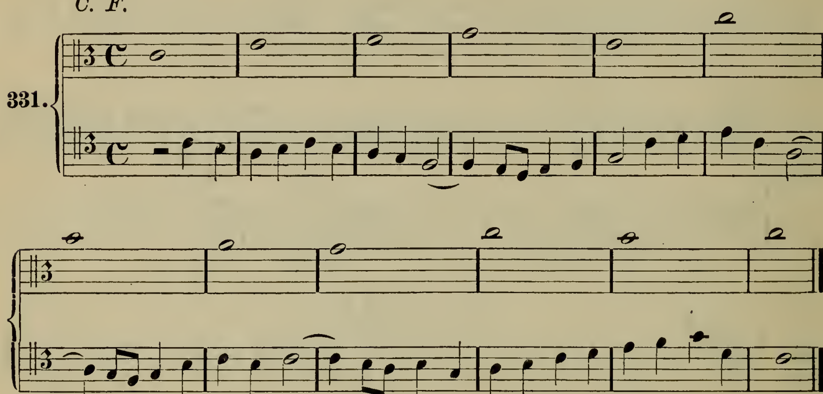
329.

C. F.

Im zweistimmigen Satze müssen auf guten Taktteilen nur Konsonanzen— vollkommene oder unvollkommene—stehen. Die Kadenz besteht aus einer Terz, welche stufenweise in den tonischen Einklang geführt wird, oder auch aus einer Sexte, welche sich in die tonische Oktave auflöst.



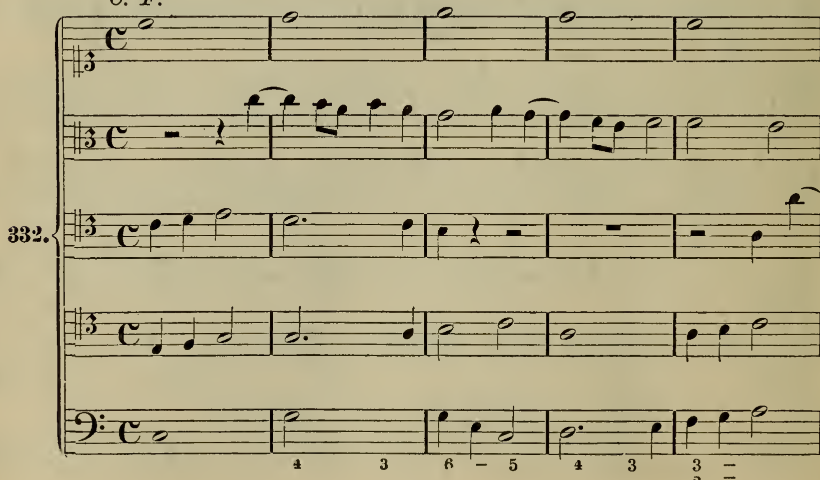
Dissonanzen dürfen auf guten Taktteilen nur infolge von Vorhalten, und auf schlechten Taktteilen infolge von Durchgangs—od. Wechselnoten entstehen.



Aufgabe. Harmonisire einen der früheren C. f. zwei—u. dreistimmig.

§ 125. Nachdem wir nun die Harmonie des zwei—u. dreistimmigen Satzes uns zu eigen gemacht haben, sind wir in der Lage, im vielstimmigen Satze in den einzelnen Stimmen von Zeit zu Zeit Pausen eintreten zu lassen. Vor der Pause muss aber die betreffende Stimme auf gutem Taktteile schliessen.

Muster eines fünfstimmigen Satzes:



4 ♯3 – 6 – 3/5 – 3/5 – 6 –

Muster für den sechsstimmigen Satz:

C. F.

333.

4 ♯3 – 6 – 3/5 – 6 6 3/5 –

6 – 4 3 3/5 – ♯

Aufgaben. Einige der früheren C. f. sind jetzt fünf—u. sechsstimmig zu harmonisiren.

KAPITEL XXX.

Die weitere Entwickelung der Stimmführung.

§ 126. Nachdem wir durch den strengen Satz die Kunst erlernt haben, die Stimmen in melodischer Hinsicht abzurunden, zu vervollkommnen, können wir nun wieder zur freien Behandlung der Harmonie zurückkehren, welche alle möglichen Akkordkombinationen zulässt, solange dadurch die Schönheit und Freiheit der Stimmbewegungen unbeeinträchtigt bleibt, und das unbegründete Verlangen nach gewissen Akkorden in uns nicht die Oberhand gewinnt. Der strenge Satz ist nichts mehr als eine ausgezeichnete Schule; es ist aber gar keine Notwendigkeit vorhanden, sich in den engen Grenzen des im strengen Satze Erlaubten zu halten, während uns eine ganze Reihe auch anderer interessanter harmonischer Kombinationen zur Verfügung steht. Somit wollen wir also in unsern zukünftigen Aufgaben alle uns bekannten harmonischen Formen vollständig in ihre Rechte wieder einsetzen, indem wir aber auch die Grundsätze der melodisch-schönen Stimmführung nicht ausser Acht lassen. Ebenso wollen wir, ohne in gewagte, ausschliessliche Komplikationen zu verfallen, stets der Einfachheit, Natürlichkeit den Vorzug geben. Es dürfte uns jetzt doch schon genügend bekannt sein, welche Zusammenklänge die gebräuchlichsten sind, und welche dagegen nur unter gewissen Umständen auftreten dürfen und nur durch bestimmte Absichten des Komponisten, durch die Idee, welche er in seine Komposition hineinlegen will, gerechtfertigt werden können.

§ 127. Zur besseren Uebersicht mögen hier alle, das hauptsächlichste Material der Harmonie bildende Akkorde aufgezählt werden:

1) Alle konsonirenden Dreiklänge mit ihren Umkehrungen,

2) Der Dominant-Akkord und der verminderte Septimen-Akkord mit ihren Umkehrungen, sowie der Sext-Akkord des verminderten Dreiklanges, und

3) die, allerdings, seltener vorkommenden Sequenz-Akkorde, von denen der auf der 2. Stufe am gebräuchlichsten ist.

Die Benutzung aller anderen Akkorde ist durchaus unnötig; jedenfalls hüte man sich, dieselben zu oft oder zwecklos auftreten zu lassen.

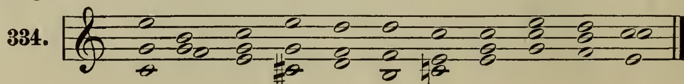
§ 128. Was die melodische Figuration anbelangt, so muss gesagt werden, dass in derselben dem Vorhalte die erste Stelle gebührt. Während er den Rytmus der Harmonie belebt, leistet er gleichzeitig als Bindeglied zweier Akkorde ausgezeichnete Dienste. Vorhalte verleihen der Harmonie ausserdem einen vornehmen, edlen Charakter und bringen in dieselbe viel Abwechslung durch ihre *Dissonanz* hinein. Am schönsten machen sich die Vorhalte im langsamen Zeitmasse (Andante, Adagio, Largo), weil das Ohr Zeit haben muss die Momente der Vorbereitung und Auflösung aufzufangen, um die Schönheit des Vorhaltes richtig abschätzen zu können. Im schnellen Tempo wirken die Vorhalte am besten zum Schluss, wenn die Harmonie ruhiger wird, sodass dieselben nicht mehr Taktteile, sondern ganze Takte, ja ganze Reihen von Takten einnehmen.

Durchgangs-u. Wechselnoten bringen in die Akkorde zwar nichts wesentlich neues hinein, sind aber für die Melodik und Rytmik sehr wertvoll.

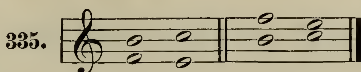
§ 129. Sprünge, welche im strengen Satze verboten sind, dürfen in der freien Harmonie stattfinden. Von allen Sprüngen innerhalb einer Oktave ist nur der grosse Septimensprung unmelodisch. Dass die verminderten Intervallensprünge den übermässigen vorzuziehen sind, wissen wir bereits. Chromatische Gänge dürfen vorkommen, aber nicht zu oft.

§ 130. Im dreistimmigen Satze ist die Verwendung des verminderten Dreiklanges und seiner zweiten Umkehrung erlaubt.

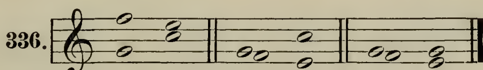
334.



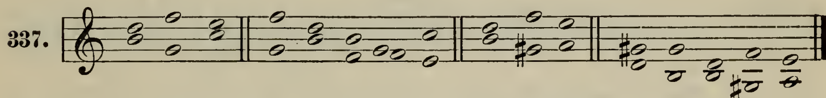
Der Tritonus oder seine Umkehrung darf im zweistimmigen Satze auf guten Taktteilen vorkommen, aber nur dann, wenn ihm die Tonika mit ihrer Terz folgt, wobei der Leitton eine Stufe aufwärts in die Tonika geführt werden muss, während die 4. Stufe einen Sekundenschritt abwärts vollführt.



Für unser modernes Ohr klingt der Tritonus durchaus nicht wie eine schneidende Dissonanz, weil er an den Dominant-Akkord erinnert. Aus diesem selben Grunde darf im zweistimmigen Satze auch die kleine Septime und ihre Umkehrung Platz finden, wenn sie sich richtig auflöst.

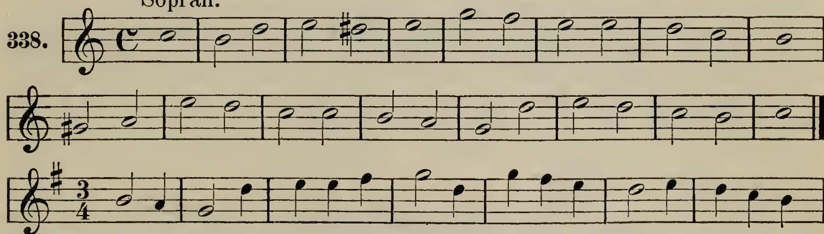


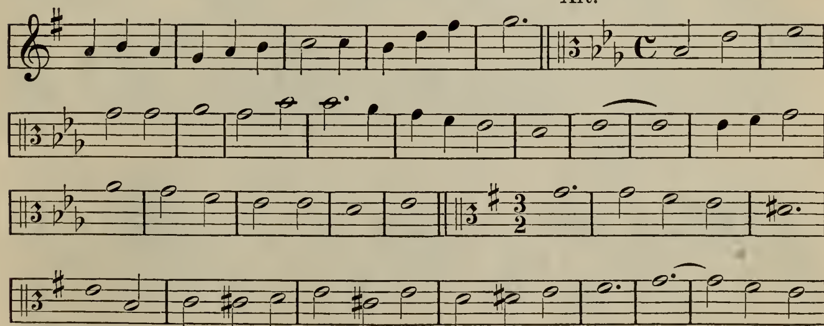
Ueberhaupt werden diejenigen Dissonanzen, welche zu den Bestandteilen des Dominant-Akkordes oder verminderten Septimen-Akkordes zählen, oft verwendet; es muss aber stets unmittelbar nach ihnen, oder nach anderen Intervallen, die denselben Akkorden angehören, die Auflösung in die Tonika erfolgen.



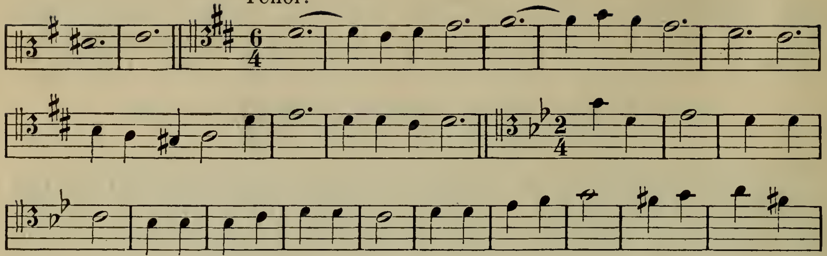
§ 131. Der Cantus firmus braucht nicht immer in ganzen Noten geschrieben zu sein. Folgende Melodieen sind zu vier,-fünf,-u. sechsstimmigen Uebungen als Cantus firmus zu benutzen *).

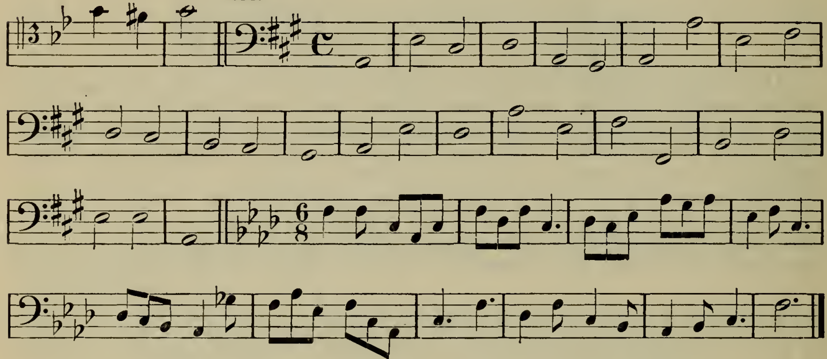
Sopran:





*) Der zwei-u. dreistimmige Satz erfordert keiner besonderen Uebungen; er kann stellenweise auch in mehrstimmigen Kompositionen vorkommen, während einige Stimmen pausiren.





§ 132. Wenn in einer zu harmonisirenden gegebenen Stimme bereits alle möglichen melodischen Verzierungen vorhanden sind, so überlege man stets, welche Harmonie bei dieser oder jener Wendung der gegebenen Stimme wohl gedacht worden sein mag. Die harmonische Begleitung einer solchen fertig ausgearbeiteten Melodie muss sich in ruhigerem Rytmus gegenüber der gegebenen Stimme bewegen, um die letztere besser hervortreten zu lassen; z. B.







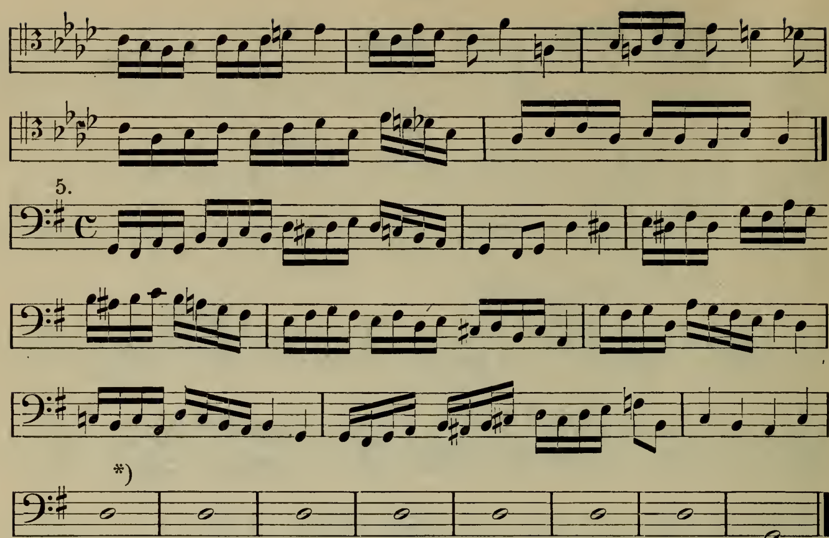
1. Gegebene Stimmen.

310.

2.

3.

4.

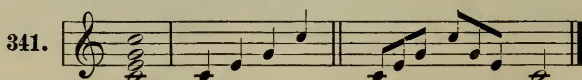


§ 133. Bisher hatten wir unsere Aufgaben für menschliche Stimmen gesetzt, also im vokalen Styl gedacht, weil dieser für die Erlernung der guten Stimmführung, welche die Grundbedingung der ganzen Kompositionstechnik bildet, am geeignetsten ist. Der Styl der Instrumental-Musik ist selbstverständlich bedeutend freier, als derjenige der Vokal-Komposition, weil er nicht wie dieser über eine kleine Anzahl selbstständiger Stimmen, sondern über grosse harmonische Massen verfügt (Orchester,-Klavier-u. Kammermusik), welche nur stellenweise kleineren, sich gegenseitig abwechselnden, aus wenigen Stimmen bestehenden Tongruppen Platz machen. Die Erscheinungsformen der in der Instrumental-Musik gebräuchlichen Harmonieen, sind so unendlich verschieden, dass es gar nicht möglich wäre, sie alle in eine Anzahl von Regeln systematisch zusammenzufassen. Die sorgfältige Analyse guter Kompositionen (z B. der *Sonaten von Beethoven*) ist die beste Methode zur vollkommenen Erlernung dieser schwierigen Wissenschaft. Aus diesem Grunde kann ich dem Lernenden nicht genug empfehlen, möglichst viel Zeit zum gründlichsten, gewissenhaftesten Studium der besten Werke der Instrumental-Musik aufzuwenden. Zum besseren Verständnisse dieser Werke ist aber die Kentniss der *harmonischen Figuration*, welche im folgenden Kapitel behandelt werden soll, unerlässlich.

KAPITEL XXXI.

Die harmonische Figuration.

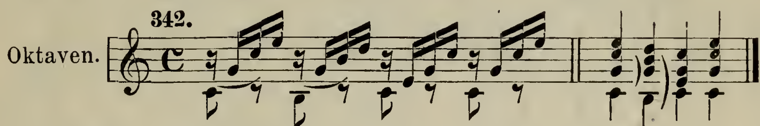
§ 134. Die harmonische Figuration ist eine spezifisch instrumentale Form, welche darin besteht, dass die vier Stimmen in melodischer Hinsicht ihre selbstständige Bewegung verlieren und—rytmisch zerkleinert—in eine einzige harmonische Stimme zusammengefasst werden.

341. 

*) Hier wäre ein Orgelpunkt am Platze, wobei die Sechszehnteilen-Bewegung des Basses in den anderen Stimmen fortgesetzt werden müsste.

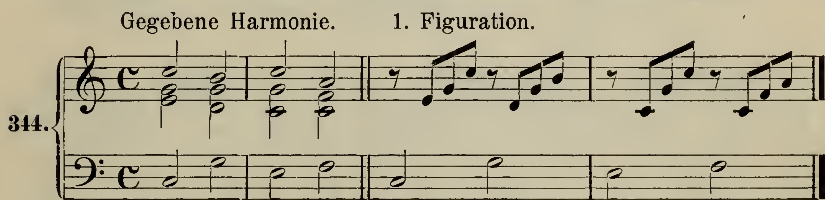
In der harmonischen Figuration bleibt die Zahl der melodischen Stimmen entweder beibehalten, oder wird eine jede Stimme in einer anderen Oktave wiederholt—je nach dem Umfange des Instrumentes. Die Gesetze der harmonischen Verbindungen müssen auch in der Figuration berücksichtigt werden; da aber das Ohr kaum Zeit findet, die Details dieser Verbindungen genau zu verfolgen, so können ihm etwaige Unregelmässigkeiten (z. B. verbotene Fortschreitungen) nicht mehr so unangenehm auffallen.

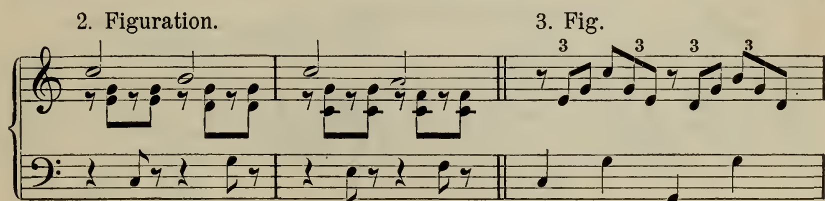
Hinsichtlich *verbotener Oktaven* halte man auseinander, ob sie in der Fortschreitung der selbstständigen Stimmen, oder nur als *Verdoppelung* einer dieser Stimmen auftreten. Sie sind unschwer zu unterscheiden, sobald man die Figuration, bei Weglassung aller Wiederholungen der Intervalle, in den vierstimmigen Satz zusammenfasst.

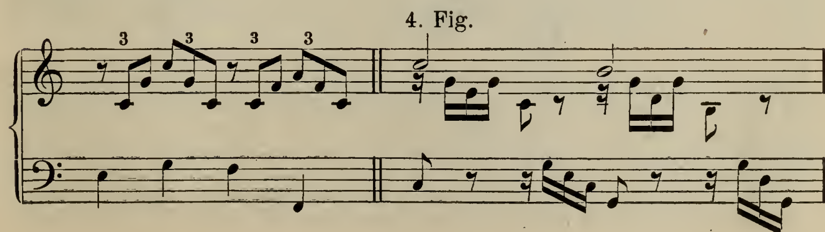


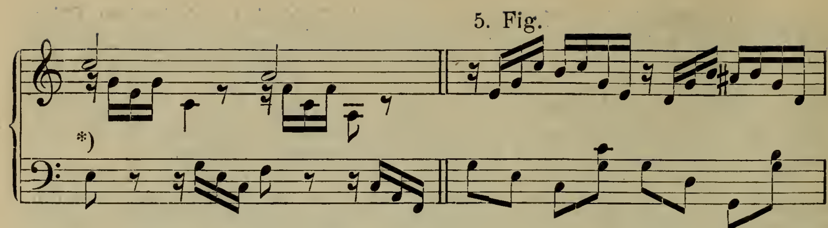


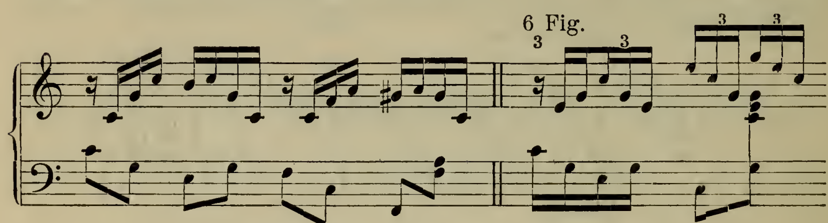
Das Wichtigste bei der Figuration ist die Erfindung der *Figur*, des *Motives*, und dann die gewissenhafte Durchführung desselben.



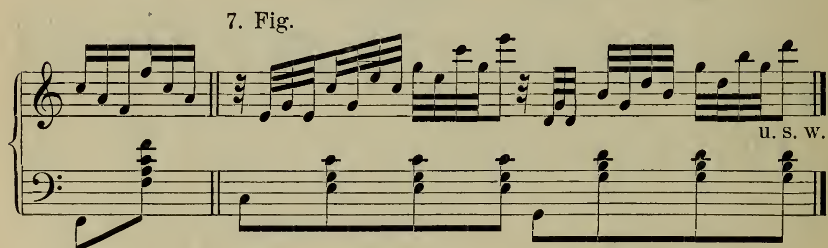


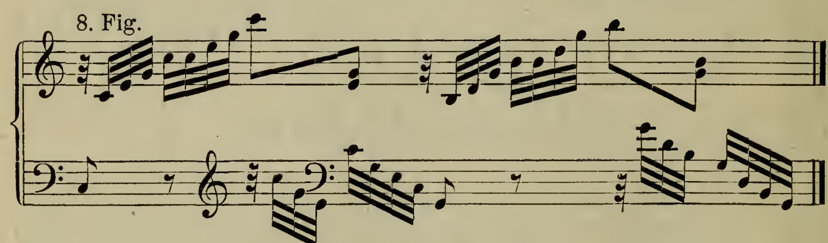












Bei den Wiederholungen der Figur behalte man stets die Bequemlichkeit der Ausführung derselben im Auge; man darf daher von der genauen Durchführung in dem Falle absehen, wenn es zu Gunsten der leichteren Spielbarkeit geschieht. In der 6. Figuration unseres Beispieles ist das Kla-

*) Im gegebenen vierstimmigen Satze ist die Terz dieses Sext-Akkordes nicht verdoppelt. An dieser Stelle ist aber die Verdoppelung der Terz zur Durchführung des Motives notwendig.

vier als ausführendes Instrument gedacht und daher der zweite Akkord (G-Dreiklang) für die linke Hand so gesetzt, dass seine Stimmenlage nicht derjenigen im gegebenen vierstimmigen Satze entspricht; die Beibehaltung der Lage würde im schnellen Tempo unbequem zu spielen sein.

345. unbequem bequem.

§ 135. Wenn das Motiv wegen seiner Ausdehnung auf kürzeren Taktteilen keinen Platz hat, so wiederhole man nur einen Teil dieses Motives auf diesen Taktteilen; die rytmische Bewegung muss aber beibehalten werden.

346.

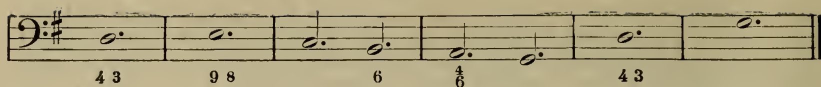
§ 136. Vorhalte sind in der Figuration leicht wiederzugeben.

347.

Die harmonische Figuration tritt manches Mal gleichzeitig mit der melodischen Figuration auf, wie im Falle 5 des Beispieles 344.

Aufgabe. Schreibe Figurationen der Harmonie folgender Bässe.

348.



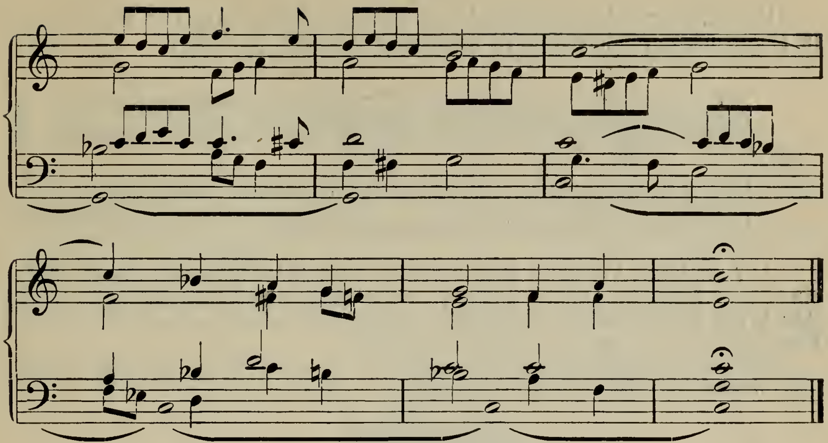
KAPITEL XXXII.

Das freie Präludium.

§ 137. Es wäre von grossem Nutzen für den Lernenden, sich im Komponiren freier, durch keine gegebene Stimme beeinflusster Harmoniefolgen zu üben und dabei auch die verschiedensten Modulationen zu unternehmen. Solche Arbeiten, welche in keine bestimmte Form der musikalischen Gedanken hineinzupassen brauchen *), sollen sich lediglich durch geschickte harmonische Wendungen auszeichnen. Sie können entweder in der Haupttonart schliessen, oder eine durchgehende Modulation bilden; am Schlusse kann auch der Orgelpunkt Platz finden.

349.

*) Die musikalischen Formen der Gedanken wird der Lernende später kennen lernen.



Anmerkung. Es ist der besseren Uebersichtlichkeit wegen zu empfehlen, für jede Stimme ein besonderes Liniensystem und den entsprechenden Schlüssel zu benutzen.

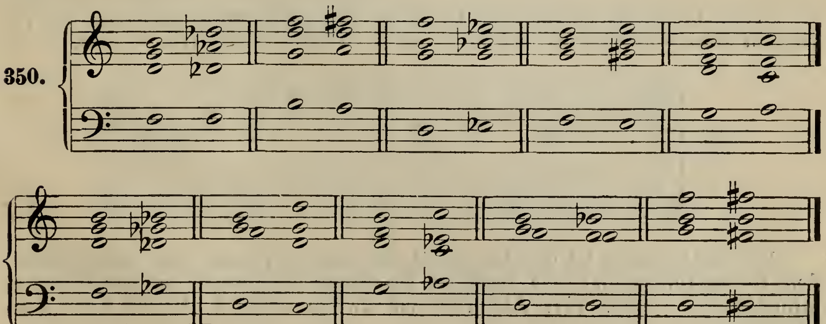
KAPITEL XXXIII.

Abweichungen von den Gesetzen der Harmonie.

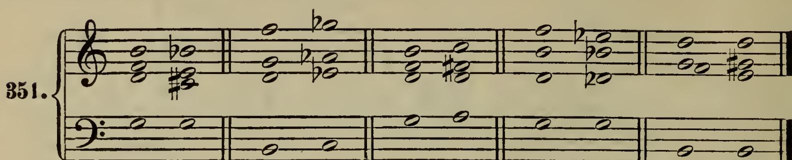
§ 138. Obgleich im Allgemeinen die aus der Erfahrung herausgewachsenen und durch das musikalische Gefühl bestätigten Gesetze der Harmonie unumstösslich sind, so sind doch die melodischen Bestrebungen der Stimmen in einer bis zur Vollkommenheit ausgebildeten Harmonie so intensiv, dass sie oft sogar recht augenfällige Abweichungen von jenen Gesetzen rechtfertigen. Das Vorherrschen des melodischen Elementes und die Abhängigkeit der akkordlichen Kombinationen von demselben tritt besonders deutlich in der unregelmässigen Auflösung dissonirender Harmonieen zu Tage.

Es ist klar, dass das gänzliche Uebersehen der Regeln der natürlichen Akkordverbindungen nur dem erfahrenen Komponisten gestattet werden darf, welcher wissentlich und im Streben nach höheren Zielen, als es die pedantische, ängstliche Beobachtung der rein äusserlichen Regelmässigkeit ist, die Gesetze der Harmonie umgeht.

Der Dominant-Akkord müsste sich, z. B., nach den aus seiner Natur entsprungenen Regeln in den tonischen Dreiklang auflösen; man kann ihn aber auch—bei Vermeidung verbotener Parallelismen und Querstände und bei melodisch schöner Stimmführung—in einen beliebigen anderen Dreiklang seiner oder einer anderen Tonart auflösen.



Bei schöner Stimmfortschreitung darf der Dominant-Akkord sich sogar in einen dissonirenden Akkord auflösen.

351.


Auf ähnliche Art kann sich überhaupt ein jeder dissonirende Akkord in einen ihm fremden Akkord auflösen, wenn eine solche Abweichung von der Regel, der Schönheit der Stimmführung und jenen höheren Bestrebungen des Komponisten nur irgend förderlich erscheint.

Derartige unregelmässige Auflösungen dissonirender Akkorde heissen *unterbrochene Kadenzen* oder *Trugschlüsse.*

KAPITEL XXXIV.

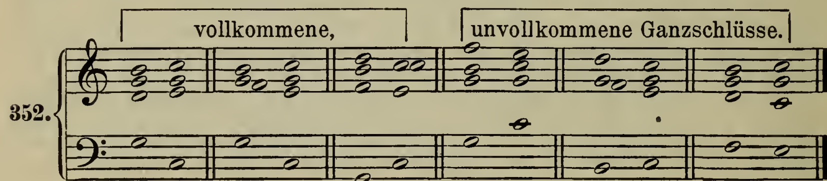
Die Kadenzen (Schlüsse).

§ 139. Zum Schlusse wollen wir unsere Kenntnisse über die verschiedenen Schlüsse, über welche in diesem Buche nur fragmentarisch gesprochen wurde, ergänzen und systematisch ordnen.

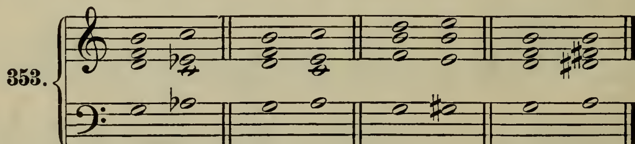
Es giebt

Ganzschlüsse (authentische),
Halbschlüsse und
Trugschlüsse.

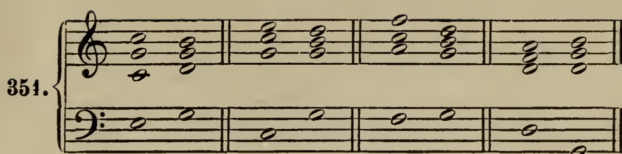
Der Ganzschluss besteht aus den Harmonieen der Dominante und Tonika. Wenn diese beiden Akkorde in ihrer Grundform, und der tonische Dreiklang dazu noch in der Oktav-Lage, auftreten, so heisst dieser Schluss ein *vollkommener;* im anderen Falle heisst er aber ein *unvollkommener* Schluss.

352.


Wenn der im Basse liegende Grundton der Dominante anstatt in die Tonika in eine andere Stufe aufgelöst wird, so ist das ein Trugschluss.

353.


Der Halbschluss ist das Gegenteil des Ganzschlusses; der erste Akkord des Halbschlusses ist der tonische Dreiklang oder einer der zur Unterdominantgruppe gehörender Akkorde, der zweite Akkord ist der Dominant-Dreiklang.

351. 

Ausser diesen Schlüssen giebt es noch, wie wir wissen, den sogenannten *Kirchen*-od. *Plagialschluss*.

Die weiteren Kenntnisse über die Kadenzen sind der musikalischen *Formenlehre* zu entnehmen.



eiı
Re
Ko

unı

Sch
ergä

]
nika.
klang
vollko

352. 

W
nika ir

Der
des Hal
minantg
Dreiklan